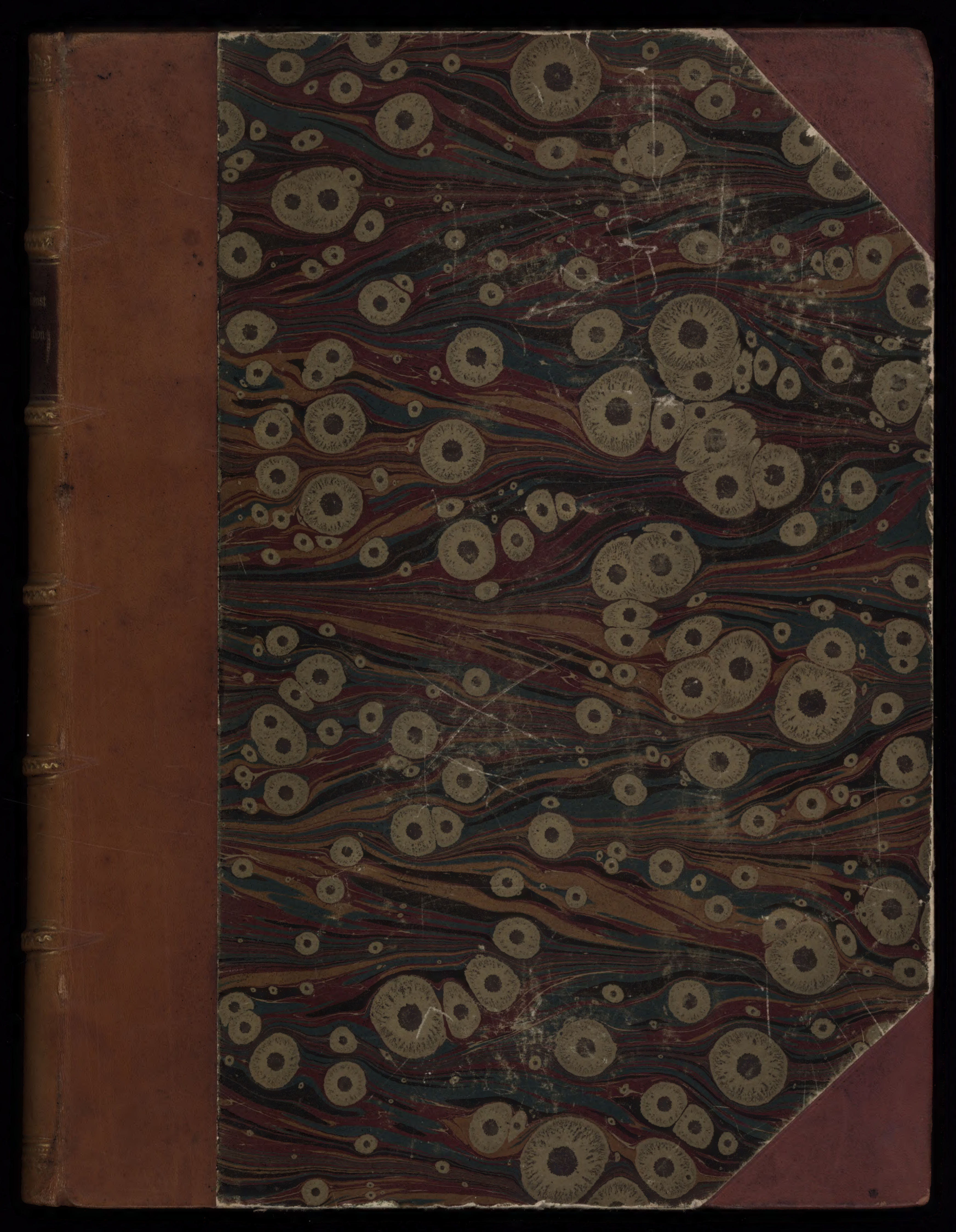
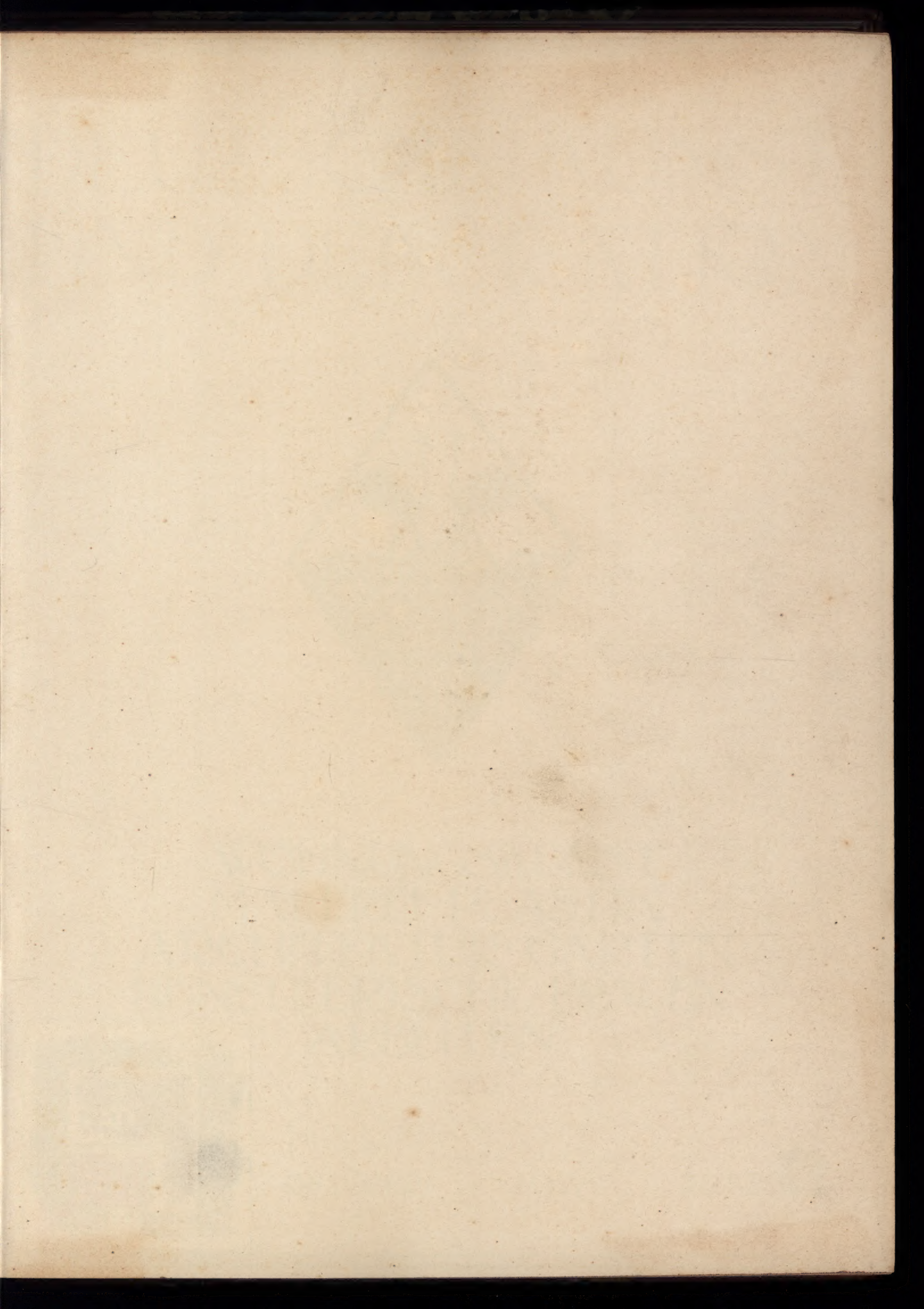
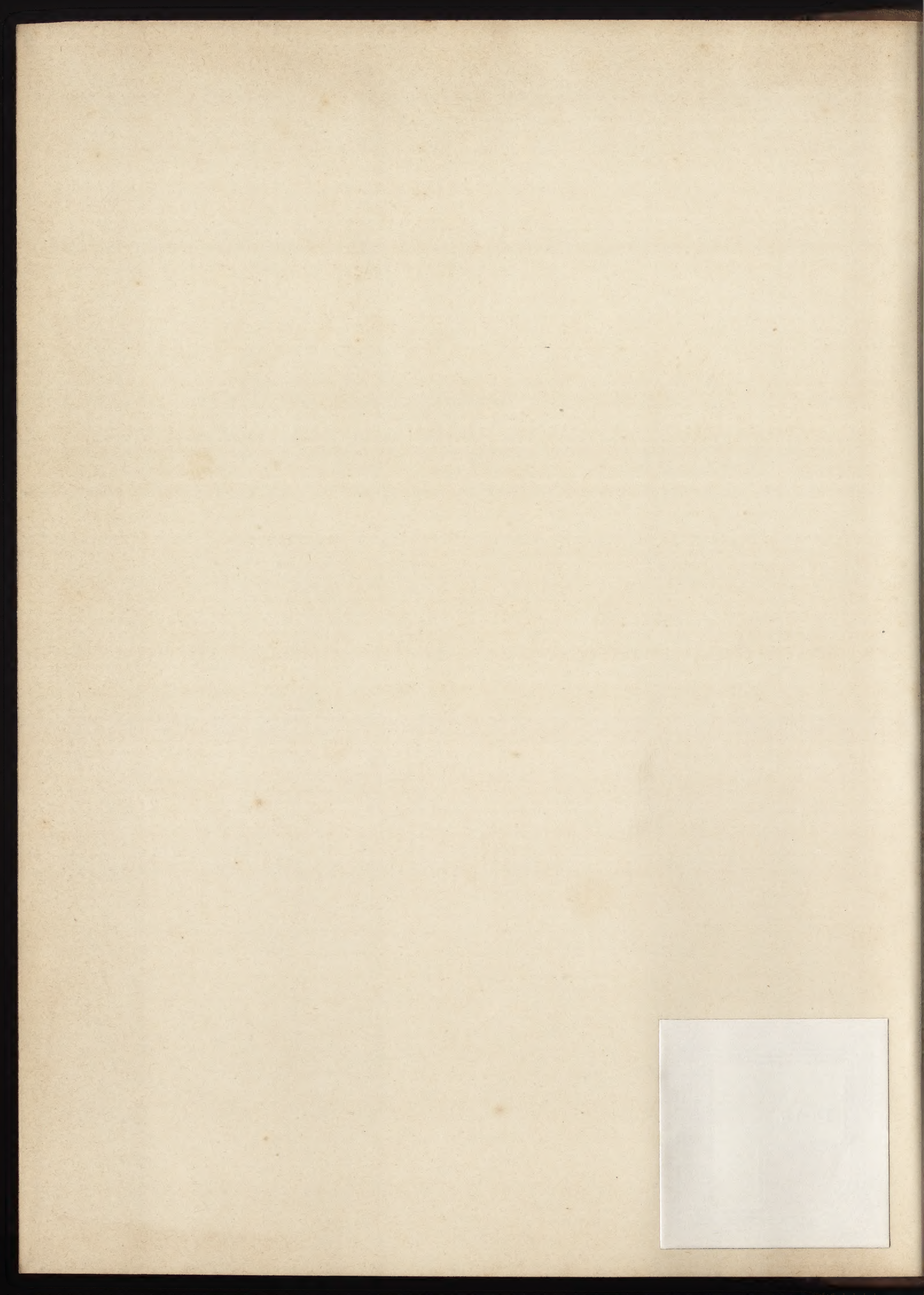




Ex
Libris
Georg
Hulbe



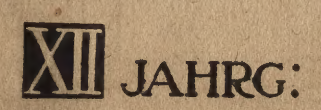


DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION



WOHNUNGSKUNST
MALEREI · PLASTIK
ARCHITEKTUR · GÄRTEN
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN:

DARMSTADT

 JAHRG: OKTOBER · 1908 · :HEFT 

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

Herausgegeben und redigiert von Hofrat ALEXANDER KOCH, Darmstadt.

Jährlich 12 reichillustr. Hefte M. 24.—; Ausland Porto-Zuschlag. Abgabe nur halbj.: Oktober/März; April/September.

INNEN-DEKORATION

Reichillustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für den gesamten inneren Ausbau

Herausgegeben und redigiert von Hofrat ALEXANDER KOCH – Darmstadt.

Älteste und bedeutendste Kunstzeitschrift

für den gesamten inneren Ausbau von Wohn- und Repräsentations-Räumen.

Als tonangebendes Organ über die ganze Erde verbreitet

in Architekten- und Künstlerkreisen sowie bei kunstsinnigen Privaten seit Jahren eingebürgert.

Von **einheitlichem, sicherem Geschmack** geleitet bringt sie nur das, was
dem **Fabrikanten**, der absatzfähige, künstlerische Ware erzeugen will,
dem **Künstler**, der praktische, vielseitige Anregungen erhalten will, : :
dem **Publikum**, das sich geschmackvoll und dennoch billig einrichten will,
von **wirklichem Nutzen** ist.

Jährl. 12 reichillustr. Hefte M. 20.—, Ausland Portozuschlag. — Abgabe nur halbjährig: Januar/Juni, Juli/Dezember.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung und von der

VERLAGS-ANSTALT ALEXANDER KOCH – DARMSTADT.



Moderner Kunstverlag
Dr. Trenkler & Co., Leipzig-Stött.

Redaktion: Dr. Heinrich Pudor.

Dokumente des modernen Kunst-Gewerbes

Ausstellungs-Jahrbuch

Die Leipziger Messe

Erziehung zum Kunst-Gewerbe.

Man abonniert bei der Post, bei den Buchhandlungen oder direkt beim Verlag und verlange Probenummern.

2427

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXIII

OKTOBER 1908 – MÄRZ 1909.

JOH. CONR. HERBERT'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI NACHF. DR. ADOLF KOCH, DARMSTADT.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXIII

Oktober 1908 — März 1909.

TEXT-BEITRÄGE:

	Seite
Mein Haus in Nikolassee. Von Hermann Muthesius—Berlin	1—19
Dührkoop und die moderne Bildnis-Photographie. Von Matthies-Masuren—Halle a. d. S.	22—26
Zur Tierplastik. Eine Ergänzung. Von Georg Muschner—München	27—31
Kunstschau — Wien 1908. Von Josef August Lux — Dresden	33—61
Zwischenakts-Gedanken im Münchner Künstler-Theater. Von Dr. Hermann Diez — München	62—67
Der neue Stil. Ästhetische Glossen von Dr. Emil Utitz — Prag	68—78
Wettbewerb für künstlerische Besuchskarten	79—81
Der Frankfurt-Cronberger Künstlerbund. Prof. H. Werner — Bensheim	85—101
Pflege und Leitung moderner öffentlicher Galerien. Von Franz Servaes-Wien	102—114
Hessische Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst—Darmstadt 1908. Von Otto Schulze — Elberfeld	121—132
Kind und Kunst	133
Die Grabmalkunst auf der Hessischen Landes-Ausstellung, Darmstadt. Von Dr. v. Grolman—Wiesbaden	135—137
Empfindungs-Bequemlichkeit (Kunst und Wirtschaft). Von Dr. E. W. Bredt —München	138—146
Emanuel Margold—Wien	146
Ein Beitrag zum Städtebau. Von Otto Scheffers — Dessau	148—152
Schönheit als Weltanschauung. Von Rob. Breuer—Berlin	153—158
Zum Fall Tschudi	158
Metzners Stelzhamer-Denkmal	159
Münchens Ernte 1908. Von Dr. Emil Utitz—Prag	164—174
Über Ingenieur-Ästhetik. Von Josef Aug. Lux — Dresden	175—187
Moderne Kunst — und der Staat. Von Dr. E. W. Bredt — München	188—200
Zum Gemälde »Mutter und Kind« von Hans Unger. Von A. Jaumann — Berlin	200
Kunst und Welt. Von Georg Muschner — München	202—207
Annie French — Glasgow. Von Anton Jaumann — Berlin	215—218
Voraussetzungen und Grundlagen der gewerblich-technischen Erziehung. Von Dr. Pabst — Leipzig	223—229
Ein Landhaus in Niedersachsen	230
Die Einheit der Architektur	235. 236
Reform der Tanzkunst. Von Dr. Emil Utitz — Prag	237. 238
Charles Tooby — München. Von Wilhelm Michel — München	241—248
Ein ernstes Wort über den kunstgewerblichen Nachwuchs. Von Josef Aug. Lux — Dresden	254—259
Neue Bucheinbände von Paul Kersten	260. 261
Wettbewerb: Wandbespann- und Möbelstoffe. Von Otto Schulze — Elberfeld	264—266
Hans von Marées. Von Waldemar von Wasielewski — Weimar	266—277
Zum Verständnis der Kunst von Hans von Marées. Aus einem Aufsatz von Prof. Adolf von Hildebrand	277. 278
Die Jubiläums-Möbel-Ausstellung in Wien. Von B. Zuckerkandl — Wien	279—285
Vom Wesen der künstlerischen Begabung. Von Rudolf Klein — Berlin	288—297
Zur Ästhetik des Eß-Tisches. Von Prof. Karl Widmer — Karlsruhe	299—303
Keramische Plastik. Von Dr. E. Zimmermann — Dresden	304—307

Seite

Das deutsche Volk und seine Künstler. Von Wilhelm Michel—München . . . 308—315
Zum kulturellen Wert zeichnerischer Betätigung. Von Otto Scheffers—Dessau 316. 317
Eine neue Perlen-Häkelei . . . . . . 321—323
Tschudi 323
Karl Walser—Berlin. Von Dr. Hans Bethge—Berlin . . . . . . 329—332
Zeitgemäße Betrachtung über moderne Medaillen. Von J. Kowarzik—Frankfurt a. M. . . . . 334—342
Neues von Peter Behrens. Von Anton Jaumann—Berlin . . . . . . 343—357
Ein Landhaus in Cronberg i. T. Von Ines Wetzel—Frankfurt a. M. . . . 362. 363
Zehn Gebote für Brautpaare. Von Georg Muschner—München 364
Eine Mietwohnung. Von Dr. Max Osborn—Berlin . . . . 365—373

ILLUSTRATIONEN u. VOLLBILDER:

Architektur S. 33—40, 230—233, 236, 318—319, 359, 362—363; Atelier S. 19; Ausstellungs-Gebäude und -Räume S. 33—44, 48, 57—60, 66, 68, 70—76, 126—127, 142, 279—281, 343—348; Beleuchtungskörper S. 192, 193, 349—351; Besuchskarten S. 79—81; Bildnis-Photographie S. 22—32; Blumen-Körbchen und -Halter S. 176—181; Brunnen S. 378; Bucheinbände S. 196, 260—261, 352—353; Buchschmuck S. 141, 151—152, 324—325, 352; Damenzimmer S. 138—140, 235, 290—291; Einladungskarten S. 149; Empfangsräume S. 70, 282; Erker und Fenster S. 9, 11, 208—209; Exlibris S. 324—325; Fächer S. 72, 190; Figurinen S. 60, 328, 333, 335—339; Fremdenzimmer S. 20; Friedhöfe S. 40; Frühstückszimmer S. 71; Gartenanlagen S. 231, 233, 346—347, 354—355; Gartentheater S. 62—65; Gemälde S. 45—46, 49, 85—101, 106—120, 240—255, 266—278; Glasmalerei S. 57; Gobelins S. 72, 77; Gold- und Silber-Arbeiten S. 78, 153, 168—175, 178—179, 182—187, 189, 198, 200—207; Grabmäler S. 40, 134—136; Grundrisse S. 4—5, 319, 363; Herren- und Arbeitszimmer S. 15—17, 121—123, 129, 286—287, 304, 309, 312—313, 358, 368—369; Höfe S. 34—35, 38—39; Holzschnitte S. 50—51; Illustrationen (verschiedene) S. 54, 162—163; Jardinièren S. 170—181; Kamine und Öfen S. 138; Kassetten und Dosen S. 193, 194—195, 197, 199, 206; Keramik (figürliche und ornamentale) S. 164—167, 374—376; Kinderspielzeug S. 69, 210—211; Kinderzimmer S. 21, 124—125; Kirchliche Kunst S. 57; Kissen und Decken S. 208—209; Kleider S. 67; Korbmöbel S. 71, 133; Kostüme S. 328, 333, 335—339; Krematorium S. 359—361; Küchen S. 130—131, 300; Landhaus S. 1—6, 37, 230—236, 318—319, 362—363; Lederarbeiten S. 193—197, 206, 260—261, 353; Linoleumdrucke S. 262—263; Mädchenzimmer S. 294—297, 310—317; Malerei S. 36, 45—47, 49, 52—53, 55, 61, 85—101, 106—120, 240—258, 266—278, 328—332, 334—338, 340—341; Metallarbeiten S. 192, 193, 377; Möbel (verschiedene) S. 18, 21, 71, 132, 133, 146—147, 372; Monogramme S. 82—84, 212, 326; Mosaiken S. 59, 361; Musikzimmer S. 12—13, 76, 283—285, 367; Obstkörbchen S. 153, 176, 185—186, 200; Panneaux S. 47, 73; Paravent S. 191; Perlenarbeiten S. 320—323; Photographien S. 22—32; Plakate S. 43, 147—148, 150, 279; Plaketten S. 102; Plastik (figürliche) S. 41, 58, 102—105, 164—167; Puppenkomödie S. 161; Reklamekunst S. 43, 147—148, 150, 279; Restaurationsräume etc. S. 158—159; Rohrmöbel S. 133; Schlafzimmer S. 144, 292—293, 296, 302—303, 306—307, 311, 370—371; Schmucksachen S. 78, 201—207; Skulpturen S. 41; Speisezimmer S. 18, 128, 145—146, 288—289, 298—299, 305, 308, 314—315, 356—357, 366; Stickereien S. 208—209; Stoffmuster S. 264—266; Tafelgeräte S. 174—187, 200; Thermometer S. 192; Theatermalerei S. 60—61; Tintenfaß S. 198; Titelblatt-Entwürfe S. 141, 160; Toilettegarnitur S. 182; Treppenhäuser S. 8; Türen und Tore S. 37, 232—233, 234, 236; Urkunden S. 56, 352; Verkaufsräume S. 155—157; Vestibül S. 36; Vitrinen S. 168—173, 188; Vorräume S. 7, 8, 9, 70, 234, 301, 373; Wintergärten S. 10, 11; Wohnzimmer S. 21, 145, 298—299, 310, 365; Zeichnungen S. 52—54, 56, 61, 214—229, 257—258, 329—331, 333, 335—339, 341—342.

BEILAGEN:

Seite

Gemälde: »Das graue Kleid«. Von Leo Putz—München 1
Musikzimmer im Hause Muthesius. Von Architekt Hermann Muthesius . 13
Gemälde: »Mutter und Kind«. Von Hans Unger—Dresden 85
Stelzhamer-Denkmal in Linz a. D. Von Professor Franz Metzner—Berlin 153
Vitrine aus Silber und Halbedelsteinen, Perlschalen und Email. Von Professor C. O. Czeschka—Hamburg . . 170, 171
»The Bride's maid's posies«. Von Annie French—Glasgow 214
Federzeichnung auf Pergament: »The lost shoe-buckle«. Von Annie French—Glasgow 220
Federzeichnung auf Pergament: »The Eve of St. Mark«. Von Annie French—Glasgow 221

	Seite
Gemälde: »Im Stall«. Von Charles Tooby—München	240
Gemälde: »Ruhiger Tag im Herbst«. Von Charles Tooby—München . .	249
Gemälde: »Löwin mit Jungen«. Von Charles Tooby—München . .	255
Gemälde: »Ganymed«. Von H. v. Marées†	267
Triptychon: »Die Werbung«. Von Hans von Marées†	269
Gemälde: »Rast der Diana«. Von Hans von Marées†	275
Triptychon: »Die Hesperiden«. Von Hans von Marées†	276
Plakat: »Kaiser-Jubiläums-Möbel-Ausstellung«. Entwurf von Franz Fiebiger —Wien	278
Figurinen zu »Carmen«. Von Karl Walser —Berlin	328

Namen-Verzeichnis.

	Seite
Aufseeser, Ernst—München	324. 325
Ballin, M.—München	138—140
Behrens, Professor Peter—Berlin . 82.	343—361
Bernatzik, Helene—Wien	73
Bethge, Dr. Hans—Berlin	329—332
Blumenthal, Hedwig—Magdeburg . . .	262. 263
Boehm, Professor A.—Wien	68. 69
Bräuer, Carl—Wien . . . . . 40. 66.	302—305
Bredt, Dr. E. W.—München . 138—146.	188—200
Breuer, Robert—Berlin	153—158
Burnitz, Hans—Frankfurt a. M.	114. 115
Cosomati, Ettore—Frankfurt a. M. . . .	106. 107
Czeschka, Professor C. O.—Hamburg 60. 160. 168—175. 185. 202.	204. 207
Demuth, J. M.—München	82
Diez, Dr. Hermann—München	62—67
Dührkoop, R.—Berlin	22—32
Ehmcke, F. H.—Düsseldorf	83
Exler, Franz—Wien	316. 317
Farsky, Robert—Wien	58
Feller, M.—Wien	139
Fiebiger, Franz—Wien	278
Fränkel, Wilhelm—Hamburg	230—236
French, Annie—Glasgow	214—229
Friedmann, Mizi—Wien	73
Fröhlich, Max—Berlin	366
Goerke, Gustav—Berlin	365—373
Grolman, Dr. W. von—Wiesbaden . . .	135—137
Gruber, Karl—Karlsruhe i. B.	210. 211
Gudden, Rudolf—Frankfurt a. M. . . .	86—95
Haiger, E.—München	134
Harlfinger-Zakucka, Fanny—Wien . . .	73
Haustein, Professor Paul—Stuttgart . .	212
Herrgesell, Maur.—Wien	312—315
Hildebrand, Prof. Adolf von—München .	277. 278
Hoffmann, Prof. Josef—Wien . 33. 36 —39. 74. 75. 153—159. 176. 178—184. 186—189. 192—201.	203. 206
Hoffmann, Robert—Camp a. Rh. . . .	116
Holleck-Weithmann, K.—Großlichterfelde .	80
Holub, Adolf—Wien	71
Hoppe, Emil—Wien	40
Iranyi, Ella—Wien	73
Janke, Urban—Wien	72
Jaumann, Anton—Berlin . . 215—218.	343—357
Jung, M.—Wien	162. 163
Kahlbrandt, Albert—Altona	377
Kammerer, Marcel—Wien	59
Kathrein, Heinrich—Wien	307
Kersten, Paul—Berlin	260—261
Kleimer, Walter—Wien	51
Klein, Rudolf—Berlin	288—297
Klimsch, Paul—Frankfurt a. M.	119
Klimt, Gustav—Wien	49
Koch, Alfred—Darmstadt	128—133
Koch, Rudolf—Offenbach a. M. . . .	83
Kokoschka, Oskar—Wien . . . . 52.	53. 161
Kowarzik, Josef—Frankfurt a. M. . 102. —105.	334—342
Kreis, Prof. Wilhelm—Düsseldorf . . .	136
Kurth, Hans—Berlin	79
Kurzweil, Max—Wien	46
Landsberg, M.—Berlin	135
Lang, Professor Paul—Stuttgart	212
Lang-Kurz, Minna—Stuttgart	212
Lebisch, Franz—Wien . . . . . 62.	63. 64
Legler, V.—Wien	45
Lettré, Emil—Berlin	78
Lichtenberg, Josef—Krefeld	266
Löffler, Professor Berthold—Wien 42. 56.	164—165
Loos, Adolf—Wien	306
Loos, Paul—Chemnitz i. S.	265
Lorenz, Bernhard—Leipzig	81
Luksch, Prof. Richard—Hamburg . . .	58
Luksch-Makowska, Elena—Hamburg 54.	55. 190
Lux, Josef August—Dresden . . 33—61. 175—187.	254—259
Marées, Hans von †	267—278

Seite

Margold, J. E.—Wien . . . . . 83. 141—152
Märtens, Alma—Magdeburg 262. 263
Matthes, Walter—Leipzig 80
Matthies-Masuren—Halle a. S. . . . . 22—26
Mautner von Markhof, Magda—Wien . . 67. 77
Meier, Emil—Wien 166. 167
Meßner, Franz—Wien 310
Metzner, Professor Franz—Berlin . . . 41. 153
Michel, Wilhelm—München . 241—248. 308—315
Moll, Carl—Wien 45. 50
Moser, Prof. Koloman—Wien . 44. 48. 57. 61. 191. 195. 203. 206. 211
Muschner, Georg—München 27—31. 202. 207. 364
Muthesius, Geheimerat Hermann—Berlin . 1—21
Nigg, Professor Ferdinand—Magdeburg . 82
Nußbaum, Jakob—Frankfurt a. M. . . . 117. 118
Oppenheim, Alfred—Frankfurt a. M. . . 111—113
Oréans, Robert—Kassel 81
Orlik, Professor, Emil—Berlin 47. 60
Osborn, Dr. Max—Berlin . . . . . . 365—373
Pabst, Dr.—Leipzig . . . . 223—229
Pecht, J. A.—Konstanz i. B. . . . . . 374—376
Pieper, Lotte—Magdeburg 262. 263
Pirchan, Emil—Brünn i. M. 265
Powolny, Michael—Wien . . . . . . 164—165
Pribil, Franz—Wien 311
Proppe, Chr.—Cronberg . . . . . . 362—363
Prutscher, Professor Otto—Wien . 59. 177. 187. 193. 197. 204. 205. 206. 308. 309
Putz, Leo—München 1
Röderstein, Ottilie—Frankfurt a. M. . . 96—101
Roller, Alfred—Wien 60
Roller, Mileva—Wien 72
Roller, Paul—Wien 35
Rudolph, Lotte—Dresden 264. 265

Seite

Salzmann, M.—Hamburg 83
Scheffers, Otto—Dessau . . 148—152. 316. 317
Schmoll von Eisenwerth, Gustav—Darmstadt 318. 319
Schoenthal, Otto—Wien 34
Schulze, Otto—Elberfeld . . 121—132. 264—266
Servaes, Dr. Franz—Wien 102
Singer, Selma—Wien 73
Szeps, Amalie—Wien . . . . 320—323
Tooby, Charles—München . . . . . . 240—258
Trübner, Prof. Wilhelm—Karlsruhe i. B. . 85
Unger, Hans—Dresden 84
Utitz, Dr. Emil—Prag 68—78. 164—174. 237—238
Vogel, August—Berlin 378
Vogeler, Heinrich—Worpswede 80. 81
Völcker, Hans—Wiesbaden . . . . . 108—110
Walser, Karl—Berlin . . . . 328—342
Wasielewski, Waldemar von—Weimar . 267—277
Weinberg, Bruno—Dortmund 326
Weiß, E. R.—Berlin 361
Wenig, Bernhard—München 212
Werner, Professor H.—Bensheim . . . 85—101
Werner, Heinrich—Frankfurt a. M. . . 117. 120
Wetzel, Ines—Frankfurt a. M. 362. 363
Wickop, Professor Georg—Darmstadt . . 121
Widmer, Prof. Karl—Karlsruhe i. B. . . 299—303
Wiener Werkstätte—Wien . . . 84. 153—208
Wimmer, J. E.—Wien 62. 63. 64
Witzmann, Carl—Wien . . 76. 204. 279—297. 300. 301
Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken . 208. 209
Zels, Marianne—Wien 73
Zeymer—Fritz—Wien . 70. 160. 161. 298. 299
Zimmermann, Ernst—Dresden . . . . 304—307
Zöllner, Max—Charlottenburg 89
Zuckerkandl, Berta—Wien . . . . . 279—285

Berichtigung. Die vier Putten auf Seite 166 u. 167 sind von Bildhauer Emil Meier—Wien ausgeführt.





LEO PUTZ — MÜNCHEN
„DAS GRAUE KLEID"
BESITZER: ALEXANDER KOCH



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Haus Muthesius. Ansicht von Norden.

MEIN HAUS IN NIKOLASSEE.

VON HERMANN MUTHESIUS.

Es ist bei architektonischen Veröffentlichungen nicht üblich, daß der Architekt seinen Bau selbst beschreibt. Und doch würde dies, wenn es geschähe, manches für sich haben. Dem Leser würden allerdings nicht die Urteile entgegengebracht werden, die er in dem Kommentar des Kunstschriftstellers findet, aber er würde dafür mehr in die Entstehung des Baues eingeführt werden, mehr von den Absichten des Schöpfers erfahren, er würde kennen lernen, welche besonderen Bedingungen für den Bau vorlagen und welche Wege eingeschlagen wurden, um sie zu lösen. Gerade bei einem Werke der Architektur, das nicht Kunst an und für sich ist, sondern in allererster Linie einer Zweckbestimmung dient, sind die Entstehungsgründe von Wichtigkeit. Ja, man kann sagen, sie sind für die Beurteilung eine Notwendigkeit.

Im vorliegenden Falle schien mir die eigene Baubeschreibung auch noch deshalb geboten, weil sich dabei Gelegenheit ergab, an einigem von mir früher Dargelegten zu zeigen, wie sich die allgemeinen Grundsätze über die Hausanlage bei eintretenden Sonderumständen hier und da modifizieren.

Ein plateauartig gestaltetes, über $2^1/_2$ Hektar großes Grundstück in Nikolassee bei Berlin, welches im Südosten von der Potsdamer Chaussee aus zugänglich ist und im Nordwesten an einen etwa 12 m tiefer liegenden Wiesengrund, die Rehwiese, angrenzt, sollte einheitlich bebaut werden. Das Grundstück bietet einen, für die Umgegend von Berlin ausnehmend schönen Fernblick über die Längsrichtung des Wiesengrundes, ist gegen die im Sommer nicht staubfreie Chaussee durch dichten Kiefernwald abgesperrt und hat am Abhange nach der Rehwiese hin nur niedriges Kieferngestrüpp, das die Aussicht nicht hemmt. Es soll endgiltig mit nicht mehr als vier Häusern bebaut werden, vorläufig jedoch überhaupt nur drei, mein eignes und eine Gruppe von zwei Häusern für zwei Brüder Freudenberg aufnehmen. Die Auslegung ist so erfolgt, daß mein eigenes Haus an die Südwestgrenze gerückt ist, während die beiden andern Häuser, zu einer architektonischen Gruppe vereinigt und unter einander durch eine Pergola verbunden, die Nordosthälfte des Grundstücks einnehmen (vergl. den Lageplan auf Seite 4). Für den Standort meines eignen Hauses war maßgebend, es nahe in den Schutz einer aus hochaufstrebenden Kiefern



ARCH. HERMANN MUTHESIUS. Ansicht von der Terrasse des Nebenhauses.

bestehenden Waldwand zu rücken; außerdem bot sich dort der Vorteil, daß es auf die höchste Bodenerhebung des Grundstücks zu stehen kam. Die Lage und Gruppierung der anderen beiden Häuser ergab sich ebenfalls aus der Beschaffenheit des Grundstücks. Da der Wiesengrund gerade da, wo die Gruppe beginnt, eine Richtungsänderung von 45 Grad einschlägt, die Häuser aber der Aussicht wegen möglichst nahe am Abhang stehen sollten, so wurde es nötig, auch die Achse der Häusergruppe in sich selbst um 45 Grad zu brechen. Die Möglichkeit, diese Brechung organisch herbeizuführen, fand sich in einer eigentümlichen Grundrißanordnung des jetzt zunächst gebauten südlichen der beiden Häuser Freudenberg. Zwei Gebäudetrakte greifen rechtwinklig ineinander ein, in den einspringenden Winkel mündet der von der Potsdamer Chaussee kommende Zugang. Vor den ausspringenden Winkel, der nach dem Abhange hin liegt, legt sich eine geräumige Aussichtsterrasse. Um den einspringenden Winkel gruppieren sich, da hier der Himmelsrichtung entsprechend die beste Besonnung stattfindet, die Haupträume. Vor dieser Hauptwohnseite sind zwei große Rosarien angelegt, die den Hauptzugang flankieren. Während nun dieses Haus noch durchaus symmetrisch zum Zugange angelegt ist, bietet es durch seine im Winkel von 45 Grad zum Zugang stehenden Flügel Gelegenheit zu der erwähnten Richtungsänderung der Zweihäusergruppe. Zwischen den beiden Häusern dehnt sich ein Blumengarten aus, nach der Abhangsseite begrenzt durch die Verbindungspergola. Diese steht auf einer Futtermauer, an die sich in etwa 4 m Tiefe ein weiterer Garten anschließt. Zur Anlage dieses Tiefgartens gab eine vorhandene Aushöhlung des Abhanges durch eine Kiesgrube Veranlassung.

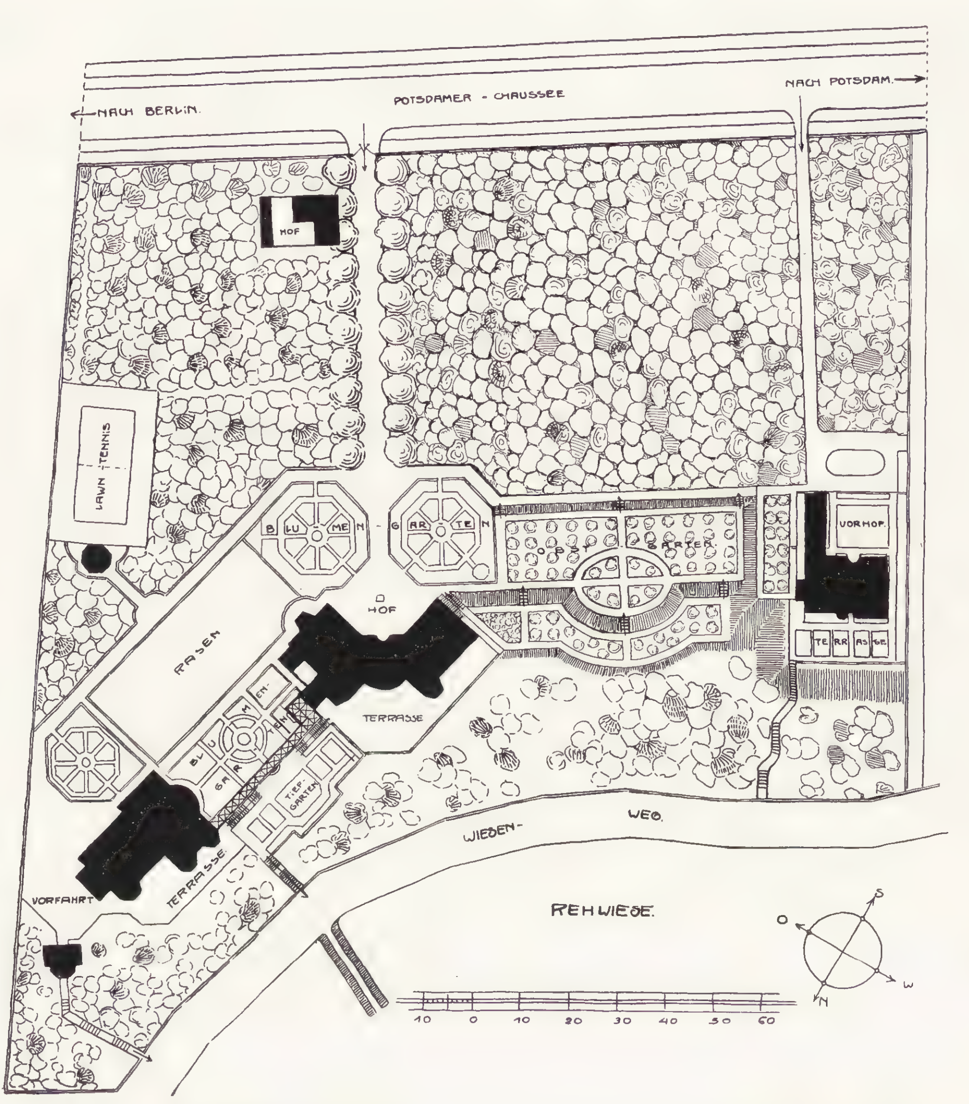
Auf diese Weise ist die Auslegung des Grundstücks erfolgt, wie sie auf dem Lageplane S. 4 zu erblicken ist. Die Siedelung aus Häusern und Gärten nimmt denjenigen Streifen des plateauartigen Grundstückes in Anspruch, der sich dem Abhang nach der Rehwiese unmittelbar anschließt. Alles übrige



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Ansicht von Süden.

ist wilde Natur geblieben, nach der Potsdamer Chaussee hin ist der ursprüngliche Kiefernwald, nach der Rehwiese hin das den Abhang bedeckende Buschwerk stehen gelassen. In diesen Abhang hinein schieben sich vor jedem der Häuser geräumige Terrassen, die den sich hier bietenden Fernblick vermitteln. Die Terrassen sind aus der Ausschachtungserde des Bauplatzes aufgeschüttet, wie überhaupt die ganze Erdbewegung so berechnet ist, daß weder ein Karren Erde ab- noch zugefahren zu werden brauchte. Der geräumige freie Platz zwischen meinem Hause und der andern Häusergruppe ist für ein weiteres Haus bestimmt, zunächst soll dort jedoch die auf dem Lageplan eingezeichnete Obstterrasse angelegt werden.

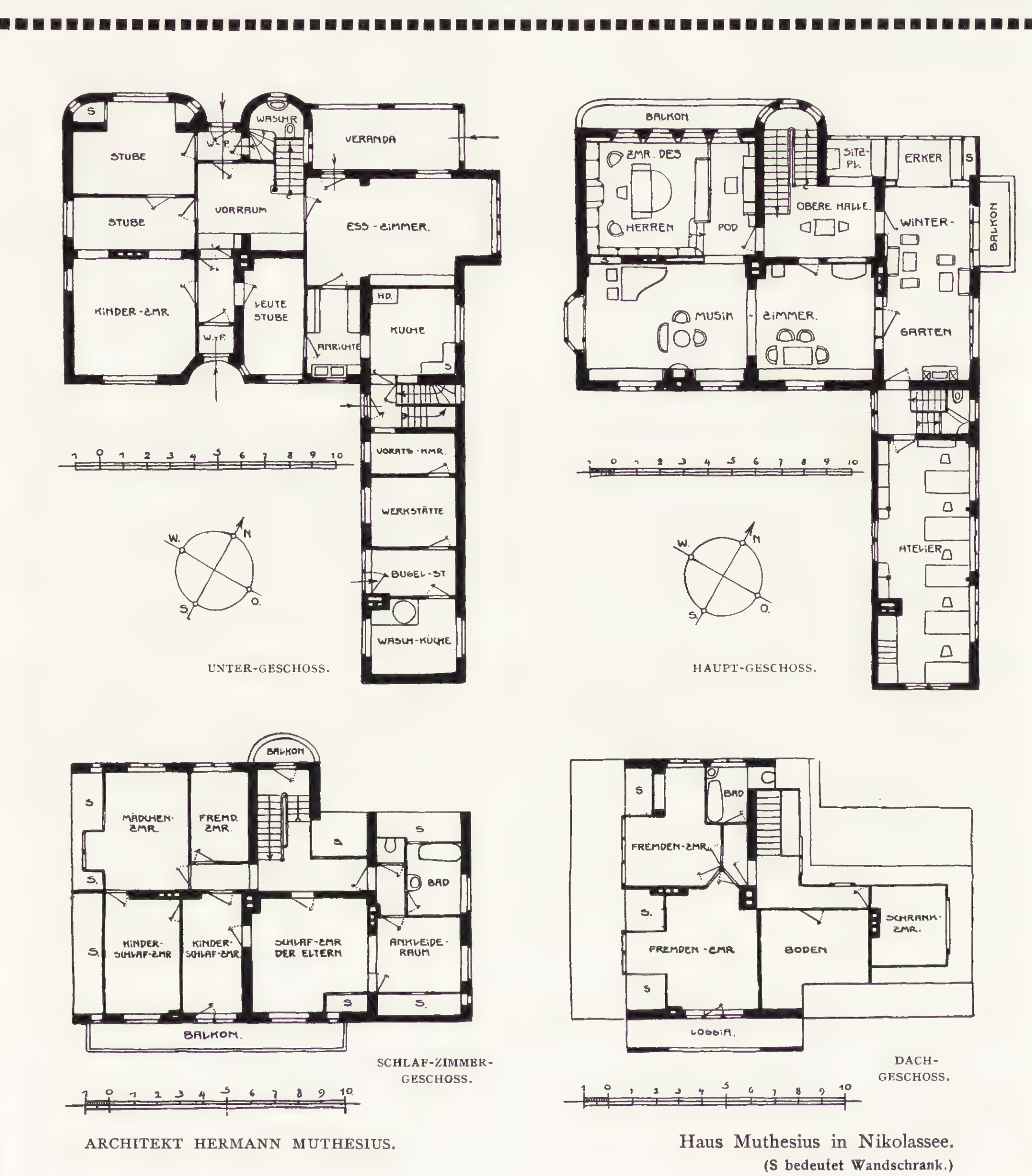
Da sich bei allen Häusern des Grundstücks der Fernblick nach Norden erschließt, also nach der schlechten Wohnseite, so lag hier jener eigentümliche Widerstreit zwischen der guten Aussicht und der gesunden Lage vor, der bei Haus-Grundrissen häufig zu so großen Schwierigkeiten führt. Denn es ist unbedingt daran festzuhalten, daß die Haupt-Wohn- und Schlafzimmer des Hauses die Sonnenlage haben müssen. Liegt die Aussicht nach Norden, so rücken sie an die aussichtslose Seite des Hauses. Daneben ist es aber natürlich auch sehr erwünscht, daß die schöne Aussicht nach Möglichkeit ausgenutzt wird. Es muß nun für jedes einzelne Zimmer eine sorgfältige Erwägung stattfinden, ob ihm die nichtsonnige Lage bei schöner Aussicht oder die gute Sonnenlage ohne Aussicht zuerkannt werden soll. Im allgemeinen kann die Wahl nicht schwer fallen. Man wird am ersten das Eßzimmer und das Arbeitszimmer des Herrn von der Sonnenlage dispensieren. Im Eßzimmer verweilen wir nur kurze Zeit, sodaß die Gesundheitsanforderungen nicht so wichtig sind, wie etwa in den Schlaf- und Wohnzimmern. Dafür ist uns in den genußfrohen Stunden der Mahlzeit die schöne Aussicht eine sehr erwünschte Zugabe. Das Arbeitszimmer des Herrn aber erfordert seiner Natur nach Nordlicht. Die schöne Aussicht ergibt sich dann sozusagen von selbst. Des



ARCH. HERMANN MUTHESIUS—NIKOLASSEE.

Lageplan des einheitlich bebauten Gesamtgrundstücks. Rechts Wohnhaus Muthesius.

weiteren wird man noch Veranden, Erker, Sitzplätze, Balkone nach der schönen Aussicht hin anlegen, und schließlich ist das Treppenhaus ein Raum, für den die Lage an der schönen Aussicht ganz besonders geeignet ist, indem dem Bewohner beim Treppenaufsteigen gleichsam als Belohnung für seine Mühe ein Blick in die Landschaft vergönnt wird. Überhaupt muß festgehalten werden, daß eine schöne Aussicht dann umso größern Genuß bietet, wenn sie nur gelegentlich betrachtet wird. Es hat keinen Zweck, den ganzen Tag an einer schönen Aussicht zu sitzen, denn sie würde dann, wie alle menschlichen Freuden, sehr bald zur Alltäglichkeit werden und ihre Wirkung verlieren. — Die Grundrisse auf Seite 5 zeigen, wie bei meinem eignen Hause die Anordnung der Räume teils nach Maßgabe der besten Sonnenlage, teils nach Maßgabe der Aussicht getroffen ist. Das Eßzimmer, das Zimmer des Herrn, die Veranda, der Wintergarten, das Treppenhaus sind in den Genuß der schönen Aussicht gesetzt auf Kosten der sonnigen Lage, dagegen liegen sämtliche Schlafzimmer, die Hauptwohnzimmer und das Kinderzimmer nach Süden.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS.

Haus Muthesius in Nikolassee.
(S bedeutet Wandschrank.)

Das Haus besteht aus einem Hauptblock und einem angehängten Wirtschaftsflügel. In dem einspringenden Winkel ist ein architektonischer Garten (Vorhof) angelegt, nach dem hin sich die Hauptwohn- und Schlafzimmer erschließen. Die eigentliche Vorfahrt liegt außerhalb dieses friedlichen Winkels, dessen Ruhe auf alle Fälle bewahrt werden sollte. Das Wirtschaftsgebäude enthält im Erdgeschoß eine Anzahl für den Haushalt wichtiger Nebenräume, im Obergeschoß einen langgestreckten ins Dach hineinragenden Atelierraum mit besonderm Zugang von außen. (Abb. S. 19.) Es ist im Äußern vollständig mit Spalier umgeben und soll an den besonnten Seiten mit Wein berankt werden. Der Seitenflügel wurde zum Teil auch aus dem Grunde angelegt, um den Vorplatz des Hauses vor den rauhen Nordostwinden zu schützen.

Das Haupthaus hat drei vollständig ausgebaute Geschosse und ein zum Teil ausgebautes Dachgeschoß. Das untere ganz niedrig gehaltene Stockwerk (Stockwerkhöhe 2,65 m im Lichten) enthält hauptsächlich das Eßzimmer und an dieses anschließend die Küche mit Wirtschaftsräumen, außerdem ein



ARCH. HERMANN MUTHESIUS. Blumenterrasse. (Im Hintergrunde Haus Freudenberg.)

Kinderspielzimmer. Es liegt vollständig ebenerdig und ist nur durch eine 10 cm hohe Stufe vom Gartenniveau getrennt. Entsprechend den eigentümlichen Zugangsverhältnissen des Hauses (der tägliche Hausverkehr führt auf einem Fußsteige nach der Rehwiesenrichtung, der weniger benutzte Zufahrtsweg kommt von der Potsdamer Chaussee her) mußten zwei gleichwertige Eingänge angelegt werden. Sie münden beide auf den unteren Vorraum, an den sich sofort das durch alle Geschosse reichende Treppenhaus anschließt.

Sehr bewährt hat sich die Abtrennung des Eßzimmers von den übrigen Wohnzimmern, die eine Treppe höher liegen. Nach dem Eßzimmer richtet sich von der Küche ausgehend naturgemäß die Hauptarbeitsleistung der Dienstboten. Es ist also von Wichtigkeit, die Verbindungen so bequem als möglich zu gestalten. Allerdings ist dadurch für die Bewohner des Hauses die Notwendigkeit gegeben, sich zum Essen aus dem Wohngeschoß in das Untergeschoß zu begeben. Auf den ersten Blick mag das als eine Unbequemlichkeit angesehen werden, besonders für den Fall, daß Gäste geladen sind. In Wirklichkeit findet es niemand sehr unnatürlich, zum Eßzimmer einige Schritte zu gehen. Und dann ist das Treppensteigen bei einer Geschoßhöhe von 2,65 m keine große Anstrengung, besonders wenn man auf bequeme Steigungsverhältnisse der Treppenstufen sieht. Außerordentlich angenehm ist dafür aber der Umstand, daß die Bewohner in der Lage sind, die Sphäre des Eßzimmers nach Erledigung der Mahlzeit vollständig zu verlassen und in einem andern Teile des Hauses Aufenthalt zu nehmen. In demselben Maße, wie sich die Räume des Hauses immer mehr spezialisieren, schwindet die Notwendigkeit, das Eßzimmer in der Flucht der Wohnzimmer zu haben. Es kommt in den meisten Familien heute schon außerordentlich selten vor, daß das Eßzimmer noch zu irgend einem anderen Zweck als zum Essen benutzt wird. Es ist daher besser, es überhaupt vollkommen von den Wohnräumen zu trennen, zumal dadurch auch dem Übelstande der Übertragung von Speisegerüchen aufs wirksamste abgeholfen wird. Führt man die Abtrennung ein, so ist man in der Lage, eine in sich geschlossene Wirtschaftsgruppe anzulegen, bestehend aus Eßzimmer, Anrichte, Küche,

Leutestube, Vorratskammern usw., wie es hier geschehen ist. Die Gruppe wird ergänzt durch eine dem Eßzimmer vorgelagerte offne Veranda, auf welcher im Sommer die Mahlzeiten eingenommen werden. Den ebenerdigen Vorratsräumen schließt sich eine kühle Kammer für Speisen und Getränke im Keller an, zu der die unmittelbar neben der Küche liegende Kellertreppe führt. Der Keller enthält auch die Zentralheizanlage. Nur etwa zwei Fünftel des Hauses sind unterkellert, der Hauptteil der Untergeschoßräume liegt unmittelbar auf dem Erdboden. Dieser wurde mit einer starken Zementschicht abgeglichen, auf welcher dann die Riemen des Fußbodens in Asphalt gelagert sind. Die Anordnung hat sich ausgezeichnet bewährt. Die Räume zeigen nicht die Spur von Feuchtigkeit oder irgend einem Kälteeindruck, ja sie sind trockner und freundlicher als die unterkellerten Räume, zu denen vor allem das an der sonnigsten Ecke des Untergeschosses liegende Kinderspielzimmer gehört.

Die Ausstattung der Untergeschoßräume ist sehr einfach gehalten. Der Charakter des unteren Vorraums (Abb. auf S. 7 u. 8) ist durch weiß und schwarzen Fliesenbelag des Bodens und eine Leisteneinteilung aus Wassereiche bestimmt, die auf der weißen Wand sitzt. Die Treppe, mit einem ganz einfachen Geländer aus weiß gestrichenen Stäben versehen, führt in gleichmäßigen Läufen bis ins Dachgeschoß (Abb. auf S. 8). Die Treppenhauswände haben bis zum Hauptgeschoß eine Teilung aus weißen, mit einer Schablone verzierten Leisten, ebenso ist auch die obere Halle ausgestattet. Die Farbe des Wandgrundes ist in allen Vor- und Treppenräumen lichtgrau. Das Eßzimmer im Untergeschoß (Abbildung S. 18) ist mit schlesischer handgewebter Leinwand bespannt (ein ausgezeichneter, nicht genug gewürdigter Spannstoff), dessen natürlicher Farbenton einen sehr ansprechenden Hintergrund bildet. Die Stöße der Leinwandbahnen sind durch ganz dünne Mahagonileisten gedeckt, ein Abschlußbrett dient zur Aufstellung von Tellern. Das Mobiliar ist altenglisches Mahagonimobiliar. Am oberen Ende der Leinwandbespannung ist ein reicher Glycinienfries aufschabloniert,



ARCH. HERMANN MUTHESIUS. Unterer Vorraum.

dessen Farbe mit den Vorhängen und der Tischdecke (Morrisstoff), sowie den blauen chinesischen Tellern auf dem Sims eine Einheit bildet. Das Kinderspielzimmer im Untergeschoß (Abbildung S. 21) weist als einzigen Schmuck eine Aufschablonierung (fallende Blätter) auf der ölfarbegestrichenen Wand auf. Die Wand ist hellgrün mit dunkeln Blättern, der Fußboden dunkelgrün. In allen Wirtschaftsräumen ist das Holzwerk (Türen, feste Schränke, Mobiliar, Leisten) lichtblau gestrichen. Die fliesenbedeckten Wände schließen mit einem hölzernen Gesimsbrett ab. — Bei der Anlage der Wohnzimmer im Hauptgeschoß wurde auf die Erzielung eines schönen Musikzimmers das Hauptgewicht gelegt. Der Raum (Abb. auf S. 12 und 13) ist mit einem flachen, in Rabitz konstruierten Gewölbe überspannt, wodurch seine Akustik in sehr wohltätiger Weise gesteigert ist. Stoff- und Teppichentfaltung ist, ebenfalls zur Erhöhung der Klangwirkung, nach Möglichkeit vermieden. Um garnicht das Gefühl, daß ein Teppich fehle, auf-



TREPPENHAUS.

ARCHITEKT H. MUTHESIUS.



TREPPEN-AUFGANG IM VORRAUM.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Fenstersitz in der oberen Halle.

kommen zu lassen, ist ein gemusterter Parkettboden aus Wassereiche verwendet. Dabei sind außer ganz schwarzen Hölzern auch nur teilweise durchgefärbte Stücke verwendet worden, was die Kosten wesentlich verringert hat. Diese gelblich-grauen Stücke füllen die Quadrate des Musters, während die ausgesuchten, ganz schwarzen Hölzer die Stege der großen Quadrate bilden. Die weißen Quadratchen an der Kreuzung der Stege sind Ahornholz. Die einmal angeschlagene Farbe von Schwarz und Weiß ist in der Wandbehandlung organisch weitergeführt: die Wände sind einfach weiß getüncht und in regelmäßigen Abständen mit Wassereicheleisten benagelt. An der ganzen Fensterseite des Raumes sind feste Bänke aus Wassereichengerüst und weißen Füllungen eingebaut, die gleichzeitig zur Verdeckung der Heizkörper dienen. Hierdurch wurde der bei einem Musikzimmer wichtigen Forderung Rechnung getragen, möglichst viele Sitzplätze für die Zuhörer zu schaffen. Der Flügel hat seinen Platz an der einen Schmalseite des Zimmers erhalten, und ist so aufgestellt, daß das Notenpult gut beleuchtet ist, der Spielende die ganze Ausdehnung des Zimmers vor sich hat und die gerade Seite des Gehäuses an der Wand steht. Bekanntlich sind diese



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Wintergarten.

Forderungen, die sich aus der Natur der Sache von selbst ergeben, nicht immer leicht zu erfüllen, das Musikzimmer muß von vornherein auf die richtige Aufstellungsmöglichkeit des Flügels zugeschnitten sein. Der Flügel selbst ist aus Palisanderholz und hat im Rumpf die übliche Form des marktgängigen Flügels, dagegen sind die Beine, das Pedalgestell und das Notenpult in ganz einfachen Formen nach Zeichnung besonders gefertigt worden. Auf diese Weise hat sich ein wohlgefälliges und unaufdringliches Äußere erzielen lassen, ohne daß zu den nicht immer mit Glück versuchten Mitteln gegriffen zu werden brauchte, den ganzen Flügel mit einem neuen architektonischen Gehäuse zu versehen. Das übrige lose Mobiliar des Raumes ist gleichfalls aus Palisanderholz gefertigt und bildet mit dem Flügel eine Einheit. Der Raum hat einen marmornen Feuerkamin am Fensterpfeiler zwischen den festen Bänken, der in der Übergangszeit, wo die Zentralheizung noch nicht im Gange ist, sehr erwünschte Hilfsdienste leistet. Die eine Schmalseite des Zimmers wird ganz von einem großen, mit Spiegelscheiben versehenen Fenster eingenommen, das einen prächtigen Blick in den anstoßenden Kiefernwald erschließt. Die andere Seite öffnet sich nach dem Wintergarten hin. Eine breite Schiebetür schafft ferner eine Verbindung mit dem seitlich sich anschließenden Herrenzimmer. Auf diese Weise sind die drei einzigen Räume des Hauptgeschosses ineinander übergeführt, und es ist eine verhältnismäßig sehr große Weiträumigkeit auf einer an und für sich ziemlich kleinen Gesamtgrundfläche erzielt.

Im Zimmer des Herrn (Abb. auf S. 15, 16, 17) war das Hauptaugenmerk darauf gerichtet, möglichst viel Büchergelaß zu schaffen. Zwei volle Seiten des Zimmers werden durch feste Schränke eingenommen. An der einen Seite reichen die Schränke bis an die Decke, an der andern bieten sie einen Absatz zum Aufstellen von Vasen, Büsten usw. Nur etwa die Hälfte der Schrankflächen ist verglast, die andere Hälfte ist mit festen Türen



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Sitz-Erker im Wintergarten.

versehen, hinter denen Broschüren, Akten, Zeitschriftenhefte, kurz alle jene in einer Bibliothek so zahlreichen Schriftsachen ihre Unterkunft finden, die dem Auge ein nicht so gefälliges Bild bieten wie schön gebundene Bücher. Von großem Nutzen haben sich für seltener gebrauchtes schriftliches Material die unter der Decke befindlichen Oberschränke der einen Schrankreihe erwiesen. Es ist für derartige Oberschränke nur unerläßlich, daß eine Leiter unmittelbar zur Hand sei, um sie erreichen zu können. Diese Leiter ist in einem besonderen schmalen Abteil der Hauptschränke untergebracht und so eingerichtet, daß sie beim Gebrauch mit zwei Haken in eine Eisenschiene eingreift.

Das ganze Herrenzimmer ist weiß gehalten. Jedoch sind die vier das Tageslicht einlassenden hohen schmalen Fenster mit Vorhängen aus einem starkfarbigen bedruckten Cretonne versehen, der sich auch auf den Möbel- und Kissenbezügen wiederholt. Mit dem Blumenmuster dieses Cretonnes bilden die in den Glasschränken sichtbaren Bücher, die meist in grünen, roten und gelben Einbänden gehalten sind, eine farbige Einheit. Dieselbe Farbenstimmung wird noch weitergeführt in einer Wandeinteilung am Fries, die durch Aufschablonirung eines Blumenmusters erzielt ist. Zu diesen starkfarbigen Einzelheiten innerhalb eines schneeweißen Gesamtraumes passen dann auch einige lebhaft gemusterte orientalische Teppiche so gut als es nur denkbar ist. Das lose Mobiliar ist im Gegensatz zu den festen weißen Schränken und Bänken in dunkelgebeiztem Mahagoni gehalten. Hierdurch ist der eintönige Eindruck vermieden, der zu befürchten gewesen wäre, wenn auch das lose Mobiliar in weiß gewählt worden wäre. Überhaupt zeigt die Behandlung des Arbeitszimmers des Herrn, wie auch bei größter Einfachheit und Ruhe von Wand, Decke und Fußboden eine freudige und lebhafte Gesamtstimmung erreicht werden kann.

Besonderes Gewicht wurde auf den Wechsel im Raumformat zwischen Musikzimmer und Arbeitszimmer gelegt. Im Gegensatze zu dem



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Musik-Zimmer.

ziemlich niedrig gehaltenen langgestreckten Musikzimmer hat das Arbeitszimmer eine größere Höhe und eine kubische Grundform. Von einem Podium, das auf dem Niveau des Musikzimmer-Fußbodens liegt, führen drei Stufen in den tiefer liegenden Hauptraum des Zimmers, eine Anordnung, die bekanntermaßen den Raumeindruck angenehm steigert, die man aber leider nicht immer ungezwungen erreichen kann.

Der Wintergarten ist mit Spalier versehen das sich mit Epheu beranken soll. An der einen Schmalseite ist ein Wandbrunnen aus grünblauen Fliesen eingebaut, die andere Schmalseite enthält eine überwölbte Sitzecke zum Genuß der hier besonders schönen Aussicht. Über dem nur aus diesen drei Räumen bestehenden Hauptgeschoß liegt das Schlafzimmergeschoß mit drei Schlafzimmern, einem Ankleide-, einem Mädchen- und einem Fremdenzimmer sowie Bad und Klosett. Alle diese Zimmer sind in ihrer Ausstattung ganz einfach gehalten. Die Wände sind mit Wachsfarbe gestrichen und haben in der Höhe des Türsturzes eine Bilderleiste, welche auf Dübeln an der Wand angebracht ist. Der Fries über der Leiste ist wie die Decke einfach geweißt. Die Fußböden sind stets in der Farbe der Wände gestrichen. Durch diese einheitliche farbige Behandlung erhält auch das unscheinbarste Zimmer eine gewisse geschlossene Wirkung, es ist ein anhaltender Grundton gegeben, der die Einheit des Zimmers auch bei nicht ganz einwandfreier Möblierung wahrt. Sehr bewährt hat sich der Wachsfarbenanstrich der Wände. Die so gestrichenen Wände sind abwaschbar und der Beschädigung weit weniger ausgesetzt als tapezierte Wände. Durch leichte Verzierung mittels aufschablonierter Kanten (vergl. die Abbildung auf S. 20) läßt sich ein gefälliger Eindruck erreichen, und diese Dekoration hat vor der Tapezierung immer noch den Vorzug der Originalität, ohne ihr an Liebenswürdigkeit und Wärme nachzustehen. Die Hauptsache ist jedoch, daß der Wachsfarbenanstrich ziemlich lichtecht ist, während ja bekanntlich heute kaum eine Tapete ausfindig gemacht werden kann, der man in dieser



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. MUSIK-ZIMMER IM HAUSE MUTHESIUS—NIKOLASSEE.





ARCH. HERM. MUTHESIUS.
AUS DEM ARBEITS-ZIMMER.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Arbeits-Zimmer.

Beziehung auch nur einigermaßen trauen könnte. Durchweg sind die vorspringenden Ecken mit Holzleisten beschlagen, die sie vor Beschädigung sichern. Nichts ist bekanntlich unangenehmer als abgestoßene Ecken, und wie leicht werden Putzecken beim Möbeltransport und bei häuslichen Verrichtungen beschädigt! Es ist garnicht einmal nötig, diese Eckleisten auf Dübel zu setzen. Es genügt, wenn sie unten in die Fußleiste und oben in die Bilderleiste eingezapft werden und unterwegs zwei oder drei lediglich im Putz sitzende Nägel erhalten.

Schon das Schlafzimmergeschoß liegt zum Teil unter dem weit herunterreichenden Dach des Hauses. Die Dachschrägen haben, wie der Grundriß zeigt, Gelegenheit zur Anbringung von Wandschränken gegeben. Fast jedes der Schlaf- und Fremdenzimmer hat neben sich einen geräumigen Wandschrank, der durch Ausbau mit Brettern, Haken, Stangen und Kästen seinem besondern Zweck angepaßt ist. Es ist außerdem dafür gesorgt, daß die Schränke durch ein kleines Außenfenster nicht nur gut belüftet, sondern auch gut beleuchtet werden, wodurch ihre Gebrauchsfähigkeit wesentlich gesteigert wird. Wandschränke machen einen großen Teil des sonst üblichen sperrigen und platzraubenden Schlafzimmermobiliars überflüssig. Sie sollten in jedem Eigenhause in der größten Ausdehnung angewendet werden, denn die Bequemlichkeit, die sie bieten, ist außerordentlich.

In dem obersten Zipfel des großen Hauptdaches ist noch eine kleine Wohnung, bestehend aus zwei Fremdenzimmern, einem Flur, einem Bad und Klosett und einer großen Loggia, eingebaut. Die Zimmer (Abb. S. 20) passen sich ganz der Dachform an und die herausgebauten Dachfenster bilden kleine Erker. Die geringe Stockwerkshöhe von 2,50 m verleiht den Räumen ein trauliches Gepräge.

Im ganzen Hause ist weiß die vorherrschende Farbe. Alle Türen und Fenster, alle Leisten, Schränke, Stellbretter, alle Gitter, festen Bänke und das Treppengeländer sind weiß gestrichen. Um den empfindlichen An-

strich an den gefährdeten Stellen zu schonen, sind die Schließbleche der Türen zu weit herunterreichenden Schutzblechen vergrößert.

Eine wichtige Frage für denjenigen, der sich ein Haus baut, ist immer, wie weit er sein bisheriges Mobiliar verwenden könne. Vom Bauherrn wird dieser Frage allerdings meistens ein zu großes Gewicht beigelegt, da das Objekt, um das es sich bei Möbelanschaffungen handelt, verglichen mit dem Baupreis eines neuen Hauses immerhin ein geringfügiges ist. Wer sein Haus nach vorhandenen Möbeln baut, erinnert an den, der einen neuen Rock nach einem vorhandenen Knopf machen läßt. Auf der anderen Seite liegt aber sehr wohl die Möglichkeit vor, vorhandenes Mobiliar auch in neuen Räumen zu benutzen, ohne deren einheitlichen Eindruck zu beeinträchtigen. Allerdings eignen sich hierzu nur die Möbel unsrer Großväter und Urgroßväter, nicht aber die Prunkstücke der Pseudostile der letzten 50 Jahre. In meinem Hause sind die einzigen neuen Möbel die Palisandermöbel des Musikzimmers, alle andern Zimmer sind mit dem vorhandenen Mobiliar besetzt.

Es bleibt noch übrig, ein Wort über die äußere Gestaltung des Hauses zu sagen. Da das Haus mit vier von Räumen besetzten Stockwerken eine ziemliche Höhenentwicklung hat, sich aber ein ausgesprochen hochformatiges Haus dem Charakter der Landschaft nicht gut eingefügt haben würde, so war das Bestreben darauf gerichtet, den Eindruck der Höhe nach Möglichkeit durch die Dachgestaltung abzuschwächen und ein mehr breites Haus zu erreichen. Im übrigen ist die Gestaltung des Äußern in der einfachsten Weise erfolgt. Das Haus hat rauhen Rapputz, erzeugt durch angeworfene kleine Kiesel, und ist in Putz und Holzwerk vollständig weiß gestrichen. Das Dach ist ein rotes Ziegeldach. Der Sockel des Hauses besteht aus braunvioletten schlesischen Kinkern. Ein farbiges Element ist dem Hausel in den Fensterläden beige-



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Podium mit Bank im Arbeits-Zimmer.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Eßzimmer (mit z. T. alten Möbeln).

geben, welche einen lebhaften grünen Anstrich mit blauen Feldern zeigen. An der Ansicht von Süden (vergl. Abb. auf S. 3) ist ersichtlich, wie vor das ganze Schlafzimmergeschoß ein langer durchgehender Balkon und vor das Dachgeschoß eine Loggia herausgezogen worden ist. Der Zweck dieser Ausbauten ist nicht nur der der Raumerweiterung des Hauses ins Freie hinaus, sondern sie haben auch den Nebenzweck, daß sie im Hochsommer den darunter liegenden Fenstern Schatten spenden. Auf diese Weise ist es möglich, nach Süden liegende Räume auch im Sommer kühl zu halten. Denn da die Sonne im Sommer sehr hoch am Himmel steht, läßt es sich einrichten, daß in den heißesten Monaten überhaupt die südlichen Fensterreihen durch Schatten gedeckt werden, während im Frühjahr, Herbst und Winter bei tieferem Sonnenstande die Sonne frei in die Räume eindringt und ihnen jenes heitre, lebensfreudige Gepräge gibt, das wir nur in sonnenbeschienenen Räumen beobachten.

Ein wichtiger Teil des Hauses ist die nach der Aussichtsseite hin angelegte Terrasse (vergl. Abb. auf S. 6). Sie ist nicht mit Futtermauern umgeben, sondern durch eine einfache Erdaufschüttung mit Böschung gewonnen, wodurch gegenüber der üblichen Futtermauerterrasse eine große Ersparnis erzielt ist. Das niedrige Holzgitter, welches sie einrahmt, schafft einen architektonischen Abschluß ohne den Blick zu beschränken. Die Wege der Terrasse sind mit einem gemusterten Pflaster aus Klinkern von der Farbe des Haussockels und weißen Terrazzoplatten bedeckt, wodurch die Hauptfarben des Hauses auf dem umgebenden Boden weitergeführt sind. Dieselben Wege befinden sich auch im Vorhof an der Südseite des Hauses, der auch seinerseits mit einem Holzgitter abgeschlossen ist. Die Terrasse hat fünf gleich große Blumenbeete mit Spiegeln von dunkelroten Monatsrosen. Auf die Kultur der Terrassenbeete, der Blumenanlagen des Vorhofes und einiger Pflanzungen an der Vorfahrt ist die ganze am Hause zu leistende gärtnerische Unterhaltungsarbeit beschränkt. Der rückliegende Wald sowohl als der Abhang



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS. Atelier.

nach der Rehwiese sind, wie schon erwähnt, in ihrem wilden Zustande gelassen, doch sind Kolonien von Waldblumen angesiedelt worden, deren Blüte sich möglichst über das ganze Jahr erstreckt. Dadurch ist versucht worden, die Kosten zu beschränken, die auf einem größeren mit Anlagen versehenen Grundstück die Instandhaltung des Gartens verursacht. Bekanntlich belastet in großstädtischen Vororten mit ihren sehr teuren Arbeitslöhnen die Unterhaltung eines solchen Gartens das Wohnbudget oft aufs empfindlichste und beeinträchtigt sogar nicht selten die Freude am Garten und Wohnen im Eigenhause.

Die Haushaltungskosten in dem mit Garten umgebenen Eigenhause in angemessenen Grenzen zu halten, ist überhaupt eine der wichtigsten Fragen, die für jeden, der sich draußen ansiedeln will, zu erwägen sind. Meistens wird zu groß gebaut. Die Ansprüche an übertrieben große und hohe Räume, die in der Großstadt-Etage aufgezogen worden sind, auf das Eigenhaus zu übertragen, bedeutet meist eine Multiplikation des Haushaltsetats, denn das Eigenhaus setzt den Haushaltungsplan durch eine Reihe unvermuteter Nebenausgaben auf eine ganz neue Grundlage. Wer sich nicht bewußt ist, daß die einfache Freude an der Natur sehr viel von dem ersetzt, was den Lebensansprüchen des Großstädters als unerläßlich gilt, der sollte es überhaupt nicht unternehmen, im Landhause zu wohnen. Der tägliche Besuch von Theatern und Konzerten, die heute üblichen Diners und Gesellschaften sind nicht mehr in gleichem Umfange aufrecht zu erhalten als in der Stadt. Die Geselligkeit nimmt eine Form an, die mehr dem ländlichen Charakter angepaßt ist und die Freude an der Natur in den Vordergrund stellt. Wer für diese Freude, die nie verblaßt und die uns täglich mit neuem Zauber umgibt, das richtige Verständnis hat, für den wird der Gedanke unmöglich sein, daß er jemals wieder sich dem Landleben entfremden und aus seinem Hause in die städtische Mietwohnung zurückkehren könne.

FREMDEN-ZIMMER IM DACH-GESCHOSS.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS.

FREMDEN-ZIMMER IM DACH-GESCHOSS.

KINDER-SPIELZIMMER IM UNTER-GESCHOSS.



ARCHITEKT HERMANN MUTHESIUS.

STUBE IM UNTER-GESCHOSS (MIT ALTEN MÖBELN).



R. DÜHRKOOP - BERLIN. Freilicht-Studie.

DÜHRKOOP UND DIE MODERNE BILDNIS-PHOTOGRAPHIE.

Als 1894 im Anschluß an die Hamburger Ausstellung der erste Ruf nach einer Reform der Bildnisphotographie ertönte, hatte man so gut wie keine Anhaltspunkte in welcher Richtung dies geschehen könnte. Die Ausstellung selbst gab keine bestimmten Anregungen. Was sie an Bildnisaufnahmen enthielt, unterschied sich nur unwesentlich von dem, was das Publikum vom Berufsphotographen verlangte. Nur Andeutungen fanden sich in den Bildern einiger Amateure. Sie wurden von Freunden der Bewegung aufgegriffen und als Einleitung für die Agitation gegen die banale Gleichförmigkeit, die »dem Berufsphotographen aufgezwungen war«, benutzt. Diese Andeutungen bezogen sich vorläufig nur auf Äußerlichkeiten wie Retusche, Stellung und Beiwerk. Die Bildmäßigkeit und Psychologie des photographischen Bildnisses wurden davon vorab nicht berührt, da die Unterlagen noch gänzlich fehlten.

Die folgenden Jahre brachten dann die zahlreichen Ausstellungen und bekannten Auseinandersetzungen über die Weiterentwicklung. Die Erfolge der Liebhaber mehrten sich und die Beteiligung der Berufsphotographen wurde Notwendigkeit. Ebenso bekannt ist, daß ein paar Berufsphotographen dann sofort in die Bewegung einzulenken suchten. »Sie gestanden unumwunden zu, daß sie bei den talentvollsten der Liebhaber in die Schule gehen müßten. Sie übernahmen die neuen — besser wiederbelebten — Techniken, die neue Aufmachung, die neuen künstlerischen Gedanken. Und die Ausstellungen brachten ihnen ein neues Publikum. In den ersten Jahren ging es langsam, dann aber erwies sich die Bewegung als unaufhaltsam und unwiderstehlich«.

Hamburg war durch die ungewöhnlich rege Tätigkeit der »Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie« prädestiniert, auch die Initiative in dem Kampfe gegen die konventionelle Bildnisphotographie zu ergreifen. Sie tat es in anerkennenswerter Weise, indem



R. DÜHRKOOP BERLIN. Kinderbildnis.

verwegener Stürmer alle Brücken hinter sich abzubrechen. In einem Alter, in dem andere daran denken, sich zur Ruhe zu setzen! Sicher hat keiner seiner Kollegen mit solchem Risiko und solcher Energie seinen Glauben an die neue Epoche der Bildnis-Photographie bewiesen.

Die ersten Jahre hat er sich sehr mit der neuen Technik zu plagen gehabt und unbekümmert um den Erwerb immer wieder neue Versuche gemacht, daneben doch die Beteiligung an der Propaganda, an allen Ausstellungen im Auge behalten.

Mit Recht ist er darum nicht nur von inländischen photographischen Gesellschaften mit Auszeichnungen überhäuft worden. Er hat der Berufs-Photographie, wie kaum ein anderer, wirklich große Dienste geleistet durch seine unermüdliche Tätigkeit, sein Interesse, den Kollegen, mit denen er von je in gutem Einvernehmen stand, zu helfen und sie anzuregen, ihm zu folgen. Seine Produktion war von Beginn schon sehr stark und wenn auch zugegeben werden soll, daß sie ungleichmäßig und nicht immer vorbildlich war, so bot sie doch stets Hinweise, die den Photographen anderer und kleinerer Städte unbekannt waren.

sie von vornherein sich den Berufsphotographen als Freund bewies. Ausgang der neunziger Jahre sehen wir denn auch schon den ersten handgreiflichen Erfolg.

Rudolf Dührkoop, der bis dahin in üblicher Weise seinen Beruf als Photograph ausgeübt hatte, erkannte die Bedeutung der neuen Anschauungen und den Wert der Unterstützung seines Freundes. Schnell ging er zu ihnen über, um ganz überzeugt, mit dem Hergebrachten radikal zu brechen. Radikal! Das ist sein nicht zu unterschätzendes Verdienst.

In seiner Begeisterung für die neuen Ideen fand er den Mut, eher einen Auftrag abzulehnen, als ihn nach der alten, vom Publikum geliebten Manier zu erfüllen. Das hat ihm in der ersten Zeit manchen schweren Kampf gekostet. Aber er hat durchgehalten. Einsicht, ein bewunderungswürdiger Fleiß und besonders seine erstaunliche Beweglichkeit unterstützen ihn, ließen ihn nicht ruhen, es den Besten der Liebhaber gleich zu tun. Und das will doch etwas heißen, im Alter von über 50 Jahren auf Gefahr seiner bis dahin absolut gesicherten Existenz, die nach den neuen Anschauungen erst von Grund auf wieder aufgebaut werden mußte, wie ein



R. DÜHRKOOP – BERLIN. Kinderbildnis.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. Bildnis: Frau Lilli Behrens und Töchterchen.

Schon 1900 arbeitete er viel außerhalb seines Ateliers, in den Wohnungen seiner Auftraggeber, zu einer Zeit, in der vielleicht außer Weimer, keiner seiner Fachgenossen daran dachte. Gerade in dieser Art von Aufnahmen ist er auch bis heute kaum übertroffen und durch sie hat er der berufsmäßigen Photographie neue Perspektiven eröffnet.

Auch auf die Aufmachung, auf sachliche doch würdige Ausstattung seiner Bildnisse legte er Wert und bewirkte dadurch eine allgemeinere Befreiung von den üblichen goldbedruckten, weißgeränderten abscheulichen Kartons, ohne die, die meisten Photographen nicht auszukommen glaubten und — glauben. Trotz dieser Anteilnahme an der Erziehung der Photographen, an den Versuchen die neue Technik der Praxis anzupassen, sie gebrauchsfähiger zu machen, ist es ihm innerhalb sechs Jahren gelungen, nicht nur seine Hamburger Werkstatt durch eine den Anforderungen des modernen Kunsthandwerks entsprechende, zweckmäßige und würdige Ausstattung zu einer Anstalt ersten Ranges zu machen, sondern auch eine Filiale in Berlin zu errichten, die sich eines regen Besuches erfreut.

Am ersten Oktober feiert er mit seinem sechzigsten Geburtstage sein 25jähriges Geschäftsjubiläum. Er hat ein Recht es zu feiern.

Zu seinen Bildern selbst kann ich an dieser Stelle nur noch wenig sagen. Die Leser der »Deutschen Kunst und Dekoration« sind auch durch frühere Publikationen über Perscheid, Weimer und Hilsdorf genügend vorbereitet, ihre Werte zu würdigen. Für seine Arbeitsmethode ist maßgeblich, daß er von keinem Dünkel befangen ist. Er hält seine Auffassung nicht für die einzig richtige. Kürzlich schrieb mir seine Tochter, in deren Fähigkeiten er eine starke Unterstützung gefunden hat, folgendes: »Um dem Porträtierten gewissermaßen eine Übersicht von dem zu geben, was von ihm zu erzielen ist und um sicher zu sein, wenigstens eine oder zwei gute Bildnisse zu gewinnen, machen wir nicht zu wenig Aufnahmen, nicht unter acht, in den verschiedensten Auffassungen«. Diese Art ist vom künstlerischen



R. DÜHRKOOP—BERLIN. BILDNIS: FRAU ANNA MUTHESIUS.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. Bildnis: Richard Dehmel.

Gesichtspunkte aus vielleicht anfechtbar, weil scheinbar mit dem Zufall gerechnet wird. Jeder aber, der orientiert ist, wird bei näherem Hinsehen die großen Schwierigkeiten wohl zu würdigen wissen, die sich dem Porträtisten bei fast jeder Aufnahme entgegenstellen. Selten gelingt wohl die Fixierung eines charakteristischen Ausdrucks, einer Bewegung sofort. Sechs oder acht gute Aufnahmen nebeneinander gesehen, werden aber die Vorstellung der dargestellten Persönlichkeit wesentlich unterstützen, und es ist gut zu verstehen, daß die Besteller eines Bildes oft genug auch die übrigen Auffassungen zu erwerben suchen.

»Jetzt sind wir dabei«, schließt der Brief, »Papiere mit Silbersalzen ganz auszuschalten, und nur noch Gummi, Kohle oder selbstgestrichene Platinpapiere zu verwenden, um den Bildnissen möglichste Haltbarkeit zu geben«.

Auch diese Absicht ist nur zu loben. Sie wird sich gewiß bezahlt machen.

Alles in Allem sehen wir in Dührkoop nicht nur den Mann, der den neuen Anschauungen mit zum Siege verholfen hat, sondern der auch weiterhin mit seinem zielbewußten Streben in die Zukunft weist. Sein Werk gehört zu den wirklich erfreulichen Erscheinungen unserer Tage. MATTHIES-MASUREN.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. Bildnis: Dr. Ludwig Wüllner.

ZUR TIERPLASTIK. EINE ERGÄNZUNG.

Im Augustheft dieser Zeitschrift stand kurz vor meinem Aufsatz „Von der deutschen Tiermalerei" eine kleine Betrachtung von Wilhelm Schölermann über Gauls Tierplastik, darin der Satz: „Auf die Probe gestellt hält die nur nachbildende Tierplastik doch vielleicht nicht so stand, wie die zum Stil erhobene", während ich kurz darauf für größere naturgetreue Durchbildung jeglicher Tierkunst plädierte. Da so durch Zufall zwei Meinungen stark gegeneinander stehn, sei es mir erlaubt, zur Ergänzung die meinige wenigstens zu begründen. Vielleicht auch kann eine genauere Begründung meines Standpunktes das Problem tiefer beleuchten.

1. Nach meiner Auffassung sind in der Natur die Formen der Tiere, sowohl in der Linienführung wie in den Flächen, so eng begrenzt, daß jede Weitung zur Form eines andern Tieres hinüberführt. Nur der Künstler, der feinster Kenner der Tiere ist, vermag die charakteristische Linie eines Geschöpfs in ihren Schwingungen so feinsinnig zu erfassen, daß er sich Stilisierungen leisten kann, ohne grade dem Charakteristischen des betreffenden Tieres Schaden zu tun. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, darf man sowohl der Großplastik und ihren Pferden, Widdern usw.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. FREILICHT-STUDIE.



R. DÜHRKOOP BERLIN. BILDNIS-STUDIE.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. Bildnis: Radierer Hermann Gattiker.

mancherlei Vorwürfe machen, erst recht aber der Kleinplastik. Warum schafft die Natur bei den Pferden die verschiedenen Rassen? Warum suchen die Menschen Pferdegeschlechter heranzuzüchten mit scharf herausgebildeten und begrenzten typischen Formen? Weil der kultivierte Kenner hier edelste Merkmale würdigt, die ihre tiefe Bedeutung haben. Die Künstler aber bilden recht oft Pferde, deren Stamm nur ihre Phantasie kennt, deren Formen grade das Interessanteste verwischen. Das Gleiche gilt von Rehen, Hirschen, von Pelikanen, Fasanen. Ich sah Fasanenhennen modelliert, die stark zum Perlhuhn neigten. Ich sah jüngst erst in einer Porzellanfabrik eine Meise, die durch den breiter modellierten Kopf zum Kleinspecht hinüberging.

2. Die Frage hängt aber auch sehr mit der Materialfrage zusammen. Hier jedoch lautet das Problem nicht: in der Modellierung breit und flächig bleiben, weil das Material dadurch am besten zur Geltung kommt — das ist ein Scheingrund und heißt das Problem nicht eigentlich packen, vielmehr es sich und dem Material leicht machen. Sondern die Aufgabe lautet: mit der durchgebildeten Form dem Material noch größere Feinheiten ablocken. Warum wirken die Rosen eines Meißener Porzellans so unerhört klassisch? Weil das Material bis zur spielenden Leichtigkeit



R. DÜHRKOOP—BERLIN. Bildnis: Malerin Thea Schleußner.

behandelt ist. Die Tierplastik sowohl in Bronze wie in andern Stoffen behandelt das Material noch viel zu sehr als Masse.

3. Die Formfrage der Tierplastik hat endlich noch eine große kulturelle gewerbliche Seite: nur die Künstler, nur die Firmen vermögen auf Jahrhunderte Werke zu schaffen, die größere Durchbildungen bringen und damit noch vor den vollendeteren Ansprüchen späterer Zeiten bestehen. Die stilisierten Modellierungen z. B. der Kopenhagener Firmen werden später als vergängliche Modeerscheinungen wirken. Je weniger die Kleinplastiken durchgebildet sind, je mehr werden sie später als Spielereien überholt werden.

4. Künstlerische Stilisierungen kann man nur gelten lassen, wenn sie nicht Bequemlichkeiten bezüglich des Materials oder Sorglosigkeiten bezüglich der Tierkenntnis oder der Atelierarbeit sind, sondern wenn sie im Kristallisierungsprozeß der künstlerischen Persönlichkeit begründet sind.

Die ganze Frage um die künstlerischen Stilisierungsgesetze, wie weit sie Technik, wie weit sie Persönlichkeitskunst sind, ist aber ein so großes und schweres Kapitel für sich, daß es besonders behandelt werden muß, was bei der heute herrschenden Verwirrung solcher Begriffe allerdings notwendig und lohnend wäre.

MÜNCHEN-NYMPHENBURG. GEORG MUSCHNER.



R. DÜHRKOOP—BERLIN. PROFESSOR PETER BEHRENS.



Kunstschau Wien 1908. Architekt Professor J. Hoffmann. Haupt-Eingang in das Ausstellungsgebäude.

KUNSTSCHAU - WIEN 1908

I. ARCHITEKTUR.

Man bemerkt es vielleicht nicht, daß an dieser Ausstellung Alles Architekturproblem ist. Man bemerkt es vielleicht nicht, weil man sich so schnell in Übereinstimmung mit diesen Räumen befindet, die unsere Geberden und Bewegungen bereitwillig aufnehmen und ausklingen lassen, weil die Kunstwerke darin ihre richtige räumliche Atmosphäre haben, und zu merkwürdig gesteigerten Wirkungen, die sonst nicht da sind, befähigt erscheinen. Weil endlich selbst der Mensch wie ein solches Kunstwerk wirkt, wenn er nicht von vornherein seine Haltung verpfuscht. Wir empfinden das und denken nicht sogleich an die Architektur, die in solchen Raum-Abstraktionen ihr Äußerstes tut. Sie herrscht, indem sie dient; sie kompliziert sich, indem sie sich auf das scheinbar Einfache beschränkt. Sie tut das Schwierigste, indem sie das Geheimnis der schönen Proportion räumlich offen-

Kunstschau Wien 1908. Architekt Otto Schoenthal: Großer Hof.



bart, und nach Maßgabe des Zweckes eine Rhythmik des Raumes erzeugt, für deren Verständnis im allgemeinen noch kein Organ ausgebildet ist. Darum ist man undankbar gegen die Architektur, und vermeint sie erst zu erkennen, wo sie bereits entartet ist und sich als eine Häufung von angeklebten Architektur-Ornamenten gibt. Die Schönheit der Architektur soll gegeben sein auch ohne Ornament. Tritt ein schmückendes Element hinzu, dann soll es ein vollendetes Kunstwerk sein. Die architektonische Disziplin Hoffmanns ist für diese Ausstellung bestimmend. Die Sicherheit, mit der dieser Künstler geht, ist ganz ungewöhnlich. Er hat eine Herrschaft über die Dinge, die ihn vor jedem Fehlgriff bewahrt. Es gibt nur sehr Wenige, von denen sich Derartiges sagen läßt. Diese Disziplin ist nicht nur an dem durchdachten Plan, der die Gruppierung der Säle und der Höfe bestimmt, sie ist an den ausgestellten Kunstwerken selber, die in irgend einem Sinn zum Architekturganzen streben. In irgend einem Sinne möchte jedes individuelle Erzeugnis auf den leitenden Architektur-Gedanken verweisen. Diese Einheit macht das Mannigfaltige faßlich und angenehm. Es kann nicht schwierig sein, die reichen Schatzkammern aufzuriegeln, wenn dieser Schlüssel gefunden ist. Aber ein Momentbild wollen wir früher haben, die Impression von der Anlage. Wir wollen die geistigen Linien auffangen, von dem hohen Mittelbau, in dessen Nischen symbolische Plastiken stehen, die vielleicht in bunter Keramik anstatt in Gips gedacht waren, bis zu den Saalgruppen, die sich seitlich anschließen und zu dem köstlichen kleinen Wohnhaus, das alle Annehmlichkeiten des Wohnens einschließt, von da bis zu dem großen Hof, auf den die hohen Fenster des Mittelbaues sehen, und zu den kleinen Höfen, die uns auf dem Wege durch die Galerien und Säle zum Eintreten und Niedersitzen einladen, den dichterisch empfundenen kleinen Blumenhöfen, den Brunnenhöfen, die mit fallendem und ruhendem Wasser belebte Einsamkeiten sind, und endlich bis



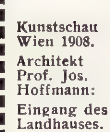
Kunstschau Wien 1908. Architekt Paul Roller: Hofgarten.

zu den andeutungsvollen Linien der Gärten, die eine beredte Zeichensprache führen, um die Kunstmöglichkeiten wenigstens in Umrissen aufzuzeigen, die dem Garten von altersher als Produkt des menschlichen Geistes natürlich sind. Nichts Abschließendes, nichts Vollendetes, nichts ganz Fertiges wollte oder konnte geboten sein, nur eine Idee, ein paar Versuche, einige Anregungen wollten hingestellt sein, zum Zeichen, daß man sich auch auf diesem Gebiet des Problems bewußt ist, das der künstlerischen Anstrengung wert ist. Und weil alles so von Architektur gebändigt erscheint, hatte es kaum einen Zweck, eine besondere Architektur-Ausstellung zu machen. Die Leute, die den Wald vor lauter Bäumen

Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann: Vestibül. Wandmalerei: Anton Kling.



nicht sehen, sehen natürlich auch in dieser Ausstellung die Architektur nicht. Denn der kleine Ehrensaal mit architektonischen Entwürfen ist eher eine kleine Sammlung von Graphiken, eine kleine Sammlung von Architektur-Zeichnungen als Kunstwerken. Daß die Künstler heute noch Ausstellungen machen, ist nur ein Zeichen, daß das Leben die Aufgaben versagt, zu denen sie berufen sind. Der Drang, Ideen zu verwirklichen, die die Kultur fördern, sucht schließlich diesen Ausweg der selbstgestellten Aufgabe, wenn die Zeit für diesen Kulturwillen nicht reif genug ist. Fern von jeder Schulmeisterei bedeutet die »Kunstschau« ein erzieherisches Programm. Nicht allein weil dem früheren und gegenwärtigen Schülerkreis der Führenden in der Klimt-Gruppe eine Gelegenheit zur praktischen Betätigung gegeben ist, die eigentlich die Öffentlichkeit, der Staat und die Gemeinde, die sich ja bekanntlich einer Kunstpflege rühmen, geben sollte, sondern weil auch die Künste zu einem harmonischen Zusammenwirken, um die Aufgaben des Lebens vereinigt werden. Ein Haus des Lebens soll die »Kunstschau« sein, oder vielmehr ein reines Spiegelbild dieses Lebens, wie es der Künstler gestaltet sehen möchte. Ein Weltgebäude



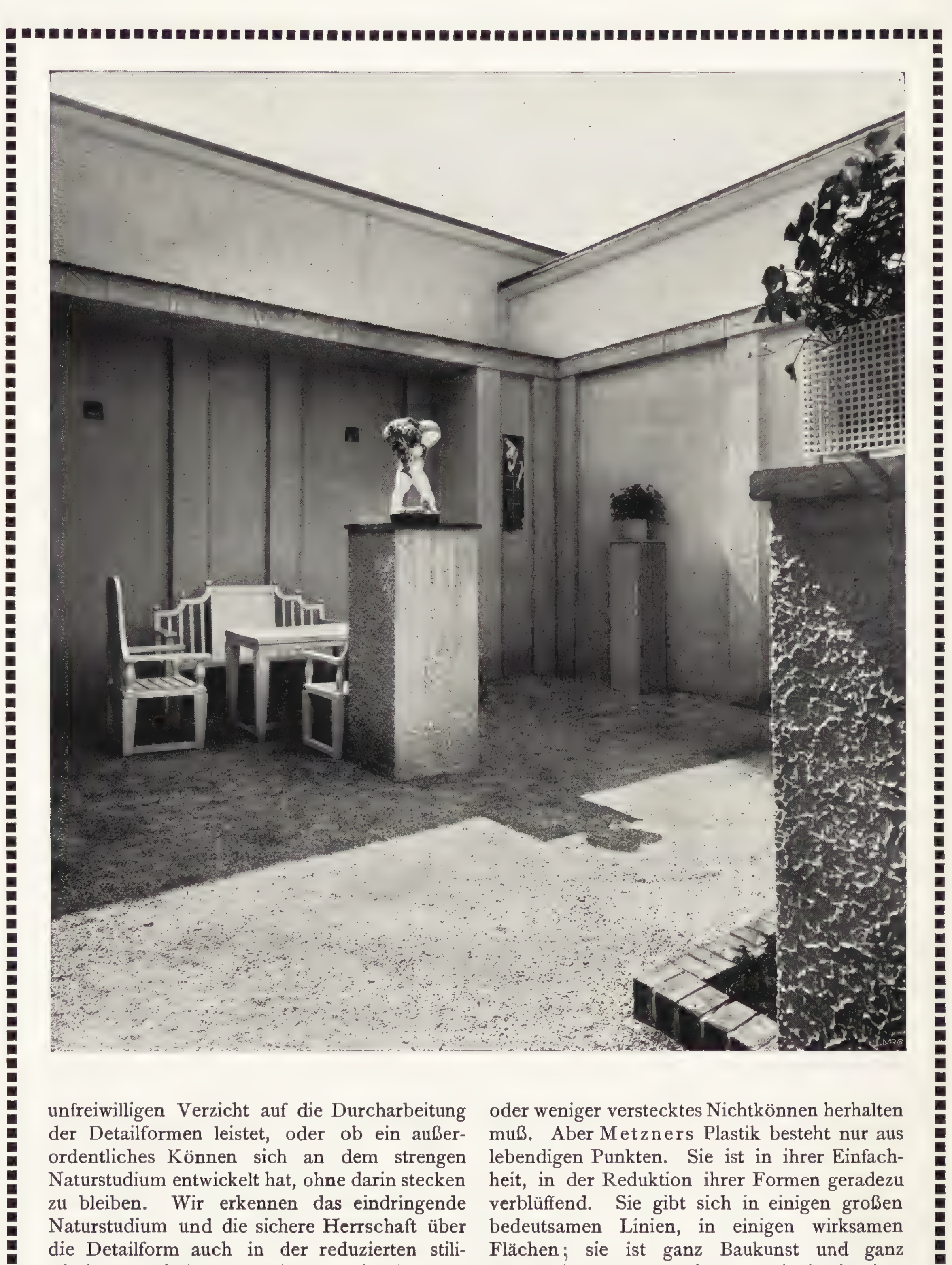
Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann: Eingang des Landhauses.

oder doch ein Gleichnis der Welt, das den ganzen Kalender umfaßt, den Alltag des Wohnens und der häuslichen Kunst, die hohen Tage der Andacht und der Feste, die erlesenen Augenblicke der hohen Kunst, die mehr bedeutet als Religion, die Arbeitstage, die auf freudigen Händen ihre Edelgaben tragen, die Frühstunden der Kunst im Dämmer der Kindheit und des Unbewußten, von sicheren Instinkten geleitet. Wir können nur gewinnen, wenn wir dieses kunstverklärte Spiegelbild des Lebens ergreifen und uns damit um einen neuen Seelenbesitz bereichern. Denn das haben wir alle dringend nötig. —

II. DIE PLASTIK.

Der Metzner-Saal gibt die Gewißheit, daß die Hoffnungen der Architektur auf die Plastik erfüllt werden. Auch in der Plastik zeigt sich der Meister in dem, was er verschweigt. Wie in der dekorativen Malerei, in der Theaterausstattung, in allen Künsten, die auf den Stil hinarbeiten, kommt es auch hier auf die Vereinfachung der Formen, auf den Verzicht unwesentlicher Details zugunsten monumentaler Wirkungen an. Diese künstlerische Ökonomie ist das komplizierteste, was sich denken läßt, die letzte Staffel des Meisters. Wir erkennen es sofort, ob ein ungenügendes Können den

Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann: Kleiner Hof.



unfreiwilligen Verzicht auf die Durcharbeitung der Detailformen leistet, oder ob ein außerordentliches Können sich an dem strengen Naturstudium entwickelt hat, ohne darin stecken zu bleiben. Wir erkennen das eindringende Naturstudium und die sichere Herrschaft über die Detailform auch in der reduzierten stilistischen Erscheinung, und spüren in der summarischen Form das organische Leben, das wir immer dort vermissen, wo die stilistisch einfache Form als Deckmantel für ein mehr oder weniger verstecktes Nichtkönnen herhalten muß. Aber Metzners Plastik besteht nur aus lebendigen Punkten. Sie ist in ihrer Einfachheit, in der Reduktion ihrer Formen geradezu verblüffend. Sie gibt sich in einigen großen bedeutsamen Linien, in einigen wirksamen Flächen; sie ist ganz Baukunst und ganz organisches Leben. Eine Energie ist in dem Stein, die dynamisch wirkt, athletenhaft gesteigert bis zur leichten Übertreibung, die notwendig ist, als drastische Gedrungenheit,



Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann: Kleiner Hof.

die die einfache lapidare Sprache zu einem gewissen wirksamen Pathos steigert. Keiner unter den lebenden Plastikern steht der Architektur so nahe, wie Metzner. Keiner versteht es, dem Stein eine solche unmittelbare Sprache zu geben, wie er, den unmittelbaren Stoff zu einer Ausdrucksfähigkeit zu beseelen, die in der natürlichen Sprache des Materials redet. Der Stein als der monumentalste Stoff will sich durch Massigkeit ausdrücken; die künstlerische Gewissenhaftigkeit wird diese Massigkeit als den Urlaut der Steinsprache zu schonen wissen. Eine Ahnung von der Ursphäre des unbehauenen Steins soll den Stein auch dann noch umgeben, wenn er in den Händen des Bildhauers eine geistig belebte Form angenommen hat. Metzner hat diese künstlerische Gewissenhaftigkeit, wie nicht leicht ein anderer. Was plastisch unmöglich schien, ist ihm gelungen. Er hat das moderne Alltagsgewand und die heutige militärische Uniform ins plastische zu übersetzen verstanden. Sein Stelzhamer, ja selbst die Reiterstatue des Österreichischen Kaisers sind monumental wie

Kunstschau Wien 1908.
Architekt Emil Hoppe:
Betonhof.

Architekt Karl Bräuer:
Friedhof.



Kunstschau Wien 1908.
Metzner-Saal.

Bildhauer Prof. Franz Metzner:
»Der Tanz«.

Kunstschau Wien 1908. Professor Berth. Löffler: Raum für Reklamekunst.



die Plastik der Antike. In der Schärfe der Charakteristik und in der Wahl der Mittel ist Metzner durchaus modern; in der monumentalen Steigerung, in dem Pathos seiner Sprache ist er klassisch. Er hat einen Ausdruck gefunden für die verhaltene statische Kraft, für den Aufruhr der Leidenschaften, für die Arbeit des Landmannes, für die Majestät der Trauer, für die Würde des Herrschers und des Feldherrn, für die Treue, für den Gehorsam, für die Strenge, für die Entsagung, für die Ruhe und das Sinnen; vor allem aber hat er einen Ausdruck für die eingeborene Idee des Steins geschaffen, für das Monumentale.

III. KERAMIK.

Träger der farbigen dekorativen Gedanken und des kleinplastischen Genres ist die Keramik. Verheißungsvolle Ansätze für eine künstlerische Baukeramik finden sich in der Kunstschau vor, eine Anweisung auf eine künftige Architektur, die ganz auf die Koloristik der keramischen Inkrustation gestellt ist. Betonkonstruktionen, wirksam gehoben durch keramische Mosaiken und Reliefs, das wäre das nächste Problem. Einige Versuche sind da, zaghafte Anfänge, die sich noch zu keinem Programm verdichtet haben. Sie sind ein bischen verzettelt, aber immerhin sind sie da. Auch für die Plastik im Zimmer sorgt die Keramik, wie einst das Porzellan gesorgt hatte. Sie bildet die farbigen Akzente im Wohnraum, wie die Blumen, unter denen wir heute auch wieder die starken Farben bevorzugen. Wir wählen Töpfe hinzu, die möglichst einfach in der Form sind, und möglichst bunt. Denn zu den Blumen wollen wir einen starken koloristischen Gegenwert schaffen, eine zweite Farbe, durch die erst ein Klang entsteht. Oder die keramische Kleinplastik gibt sich als Selbstzweck, sie drückt bildnerische Gedanken aus, die dieser Form entsprechen und die kleine Welt des Alltags, freundliche Erinnerungen und grotesk-lustige oder liebenswerte Erscheinungen schildern. Nicht die hohe feierliche Sprache des Monumentalen, sondern die Schilderung des Kleinlebens ist ihr Feld, das Porträt und das Genremäßige.



Kunstschau Wien 1908.
Plakate von Delavilla, Holub, Janke, Kalvach, Kiesewetter, Löffler, Margold, Moser, Scheyrer, Wimmer.

Wir erinnern uns an entzückende Sachen des Ehepaares Luksch; daß sich in der »Kunstschau« Nachahmungen von fremder Hand, notdürftig variiert finden, will mir nicht gefallen. Die Technik allein genügt nicht. Es wird Einer viel leichter ein guter Techniker als er Formerfinder wird. Die schöpferische Originalität beweist sich in der Neuheit der Idee. Das Technische, so wesentlich es ist, kommt an zweiter Stelle. Umsomehr Freude erleben wir an den keramischen Arbeiten von Loeffler und Powolny, die nun schon zu einer kleinen Weltmarktberühmtheit gekommen sind. Selbst in Deutschland, wo man noch immer ein wenig Mißtrauen gegen die schöne starke Farbe hat, werden sie mit wachsender Beliebtheit gesehen und gekauft. Der eigentliche Fachmann ist Powolny. Er ist von der Hafnerei hergekommen. Dann wurde er Bildhauer und schließlich Keramiker, dem der Bildhauer sogut wie der Hafner zustatten kommen. Loeffler ist der künstlerische Mitrater in der Firma, die sich neuestens mit der »Wiener Werkstätte« geschäftlich verbunden hat. Was wir von dem Plastiker und namentlich von dem Keramiker gern erhoffen möchten, sind Gartenplastiken. Luksch hat vor Jahren einen keramischen Versuch damit gemacht; meines Wissens blieb es beim Versuch. Es ist ein Feld, das künstlerisch noch fast ganz brach liegt, und auf dem der Keramiker außerordentlich Ersprießliches leisten könnte.

Kunstschau Wien 1908. Professor Kolo Moser: Malerei-Saal.



IV. GUSTAV KLIMT.

Eigentlich scheint mir die Ausstellung ein Festkleid um Klimt zu sein, eine Verherrlichung, die mir gerecht erscheint. Klimt ist der künstlerische Gipfelpunkt. Ein Saal vereinigt sein Schaffen aus den letzten vier Jahren, die ich als dritte Epoche seiner grandiosen Entwicklung bezeichnen möchte. In seiner Burgtheaterzeit war er eminent, in dem Wiener Umkreis vorerst eine lokale Berühmtheit; seine Sezessionszeit, durch die drei Universitätsbilder charakterisiert, bedeutete einen Aufstieg, der ihn in die vorderste Reihe der modernen europäischen Kunst rückte. Damals, als sich die Sezessionsfreunde schützend um ihn stellten, um ihm den Mut und die Zuversicht zur Entwicklung seiner ungewöhnlichen Kräfte zu geben. Das war die Mission der »Sezession« in den ruhmreichen Jahren ihres Bestandes. Sie hatte späterhin, als Klimt und sein Kreis aus der Sezession austraten, die Kraft für eine programmatische Entwicklung erschöpft. Aber ihre Mission ist erfüllt gewesen und geschichtlich beglaubigt, daß sie einen Künstler ins Feld stellen konnte, der imstande war, die Malerei um ein gutes Stück vorwärts zu bringen und über die Gefahr hinauszugehen, von der kunstgewerblichen Materialkunst gänzlich in den Schatten gestellt zu werden. Nun stellt er seine eigene Vergangenheit in den Schatten durch die reiferen Werke seiner dritten Epoche, die wir nun in der »Kunstschau« sehen.

Wie er seine Bildnisse, Frauenporträts, in Gold und in die Farben der Blumen und der Edelsteine faßt, das ist berückend. Eine mystische Verklärung ist an diesen Bildern eine Stimmung von leichter Ekstase, die fast an das Religiöse streift, obwohl nichts Kirchliches da ist. Im Gegenteil. Die Erscheinungen und Symbole sind mondän. Aber eine Heiligkeit ist trotzdem an ihnen, die zur Anbetung zwingt. Die Blumenwiesen sind noch einmal so schön, seit sie Klimt gemalt hat; der Künstler gibt uns ein Auge, das leuchtende Prangen ihrer Farben zu sehen, die Natur lernen wir niemals in ihrer zauberhaften Schönheit ergreifen, wie durch die Kunst, die ihr Bild stets erneuert. Von der abstumpfenden Gewohnheit, die alle Ein-



Kunstschau Wien 1908.
Maler C. Moll:
»Weißes Interieur«.



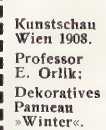
Maler V. Legler:
Gemälde: »Wohnzimmer«.

Kunstschau Wien 1908. Maler Max Kurzweil: »Bettina«.



drücke ausnützt und erblinden macht, befreit die Kunst, die das Ungewöhnliche sichtbar macht. Schließlich ist alles, was wir sehen, und als Seelenbild in unseren geistigen Besitz aufnehmen, eine persönliche künstlerische Schöpfung. Aber der Künstler geht als Seher voran und bestimmt die Art der Eindrücke, die seine Generation erleben wird. Ich kann mir denken, warum die klugen Frauen so gerne von Klimt gemalt werden wollen. Die Sehnsucht ist groß, über dem Alltag zu stehen, in Gold und juwelenhafte Farben gefaßt, wie Fürstinnen oder Madonnen, mit bedeutsamen Lächeln, hinter dem mild verschleiert abgrundtiefe Geheimnisse liegen, und in einer Schönheit, die von den gierigen Händen des Lebens nicht mehr zerpflückt und verwüstet werden kann. So hat mich der Künstler geträumt, so möchte ich vor den Kindern und den Enkeln stehen, denken die klugen Frauen, beglückt, daß der Künstler ihren Adel entdeckt, den Adel, nach dem sie sich sehnen. In den »Drei Lebensaltern« verhüllt die Mutter ihre Augen über den eigenen verwelkten, ausgeschöpften Leib, der ganz unähnlich geworden ist, unähnlich der Schönheit, die in der Tochter aufs neue erblüht, und die in dem Kind am Arm der Tochter im Traumschlaf gebunden liegt.

Aber hinter aller Zartheit steht die herrische und gewaltsame Natur des Künstlers. Sein Griff bezwingt jeden Widerstand. Die menschliche Form gibt ihm ihre letzten Geheimnisse preis, das Material seine letzte und höchste Kostbarkeit. In der Zeichnung ist er konsequenter Naturalist, als Impressionist beherrscht er die feinsten impressionistischen Valeurs, als Stilist geht er über alles hinaus,



Kunstschau Wien 1908. Professor E. Orlik: Dekoratives Panneau »Winter«.

was die dekorative Malerei bisher erreicht hat. Die Farbe wird bei ihm mehr, als je bisher erreicht war: sie wird Schmuckstein. Es war immer der höchste Triumph des Künstlers, das Material, nachdem er ihm alle Wirkungen abgenötigt hat, zu entmaterialisieren; d. h. zu einer Wirkung zu steigern, die schon einer Verwandlung gleichkommt. Seine Bilder können zu einem gewissen Teil schon in getriebenem Gold und geschnittenen Halbedelsteinen ausgeführt sein. Nicht, daß sie dadurch an Kostbarkeit gewinnen würden. Denn schon ist eine Kostbarkeit an ihnen, die durch nichts mehr ersetzt werden kann.

V. DEKORATIVE MALEREI.

Es kann nicht länger verborgen bleiben, wie die stilistische Steigerung in der Malerei, die wieder als Architekturwert auftritt und daher dekorative Malerei genannt wird, immer entschiedener zum Material drängt. Dieser Vorgang ist von einer ganz natürlichen Gesetzmäßigkeit bestimmt. Zuerst will die Malerei, die sich immer mehr an die Architektur anschließt, die Fläche betonen. Dann will sie für ihre strengen stilistischen Linien einen zwingenden Vorwand haben, der sich in der Sprödigkeit oder in dem Eigensinn irgend eines gewählten Materials darbietet. Material

Kunstschau Wien 1908. Professor Kolo Moser: Klimt-Saal.



und Technik sind die entscheidendsten, stilbildenden Kräfte. Und außerdem gewährt das Material die Reinheit der einfachen Farbe, die wieder breitflächig aufzutreten wagt. Nun wird es auch klar, daß gerade die stilistische bedachte Klimt-Gruppe berufen erscheint, eine neue Materialkunst ins Leben zu rufen und der kunstgewerblichen Entwicklung Probleme zu stellen. Nur die paar Impressionisten in der Gruppe, die eigentlich mehr durch Freundschaft und Sympathie, als durch künstlerische Übereinstimmung mit diesem Kreis verbunden sind, stehen ein wenig außerhalb dieses Gedankens; es sind feine Künstler, die nach wie vor in ihren Naturstudien die Farbenimpression mit ihren abgestuften nuancenreichen Valeurs pflegen; aber in dieser Kunstschau, wo alles auf Stil und somit auf Material hinarbeitet, kommen ihre Werte fast nicht mehr zur Geltung. Nur der bewegliche Orlik, der ebenfalls stark zum Stil hinneigt, tritt unter ihnen gewaltig heraus. Sein »Stilleben« macht in


Kunstschau
Wien 1908.

GUSTAV KLIMT—WIEN.
GEMÄLDE: »LIEBESPAAR«

Kunstschau Wien 1908. Maler C. Moll: Holzschnitt »Kirche in Oberdöbling«



dem Saal, wo es hängt, kein geringes Aufsehen. Eigentlich aber schreit es nach Material. Es wäre ein vorzüglicher Wandteppich. Auch in einigen neuen Bildern Reichels liegt ein gesunder Instinkt zum Handwerklichen, in dem Sinne etwa, wie ihn die alten Meister im Vollbesitz ihres Könnens hatten. Nach der Bildweberei verlangen auch die großen farbigen Kartons von Kokoschka. Das ist der Wunderknabe der »Kunstschau«. Arthur Rimbaud fällt mir bei ihm ein, der mit siebzehn Jahren verblüffende Verse schrieb, dann Abenteurer, Seefahrer, Händler wurde und mit Dreiundzwanzig von Literatur und Kunst nichts mehr wissen wollte, sich seiner Verse schämte und künstlerisch nicht mehr zu retten war. Es war vielleicht klug von ihm, er hätte sich etwa als mittelmäßiger Skribent hingefristet, das jedenfalls bedauerlicher wäre, als der glänzende Schweif des nachmaligen Abenteurerlebens, das mit ungefähr Fünfunddreißig im Marseiller Hospital verlöschte. Er hatte wahrscheinlich künstlerisch gegeben, was er geben konnte. Also an Rimbaud dachte ich und an seine trunkenen zügellosen Verse, die mit der farbigen Trunkenheit der Pubertätslegenden Kokoschkas eine gewisse Verwandtschaft haben.

Fast klassisch langweilig sieht es, wenn man von Kokoschka kommt, im Saale Kolo Mosers aus, der die berühmten Glasfensterentwürfe enthält. Wie zahm sehen die Plakate von Moser und von Czeschka in dem



Kunstschau Wien 1908. Walter Kleimer: Farbiger Holzschnitt.

Plakatsaal aus, darin die Jungen ein wahres Brillantfeuerwerk moderner Plakatkunst entfalten. So famos und schätzbar die Einfälle der Jungen sind, so wissen wir doch, daß in dem meisterhaften zeichnerischen Können von Künstlern wie Moser und Czeschka Werte liegen, die von verläßlicher Dauer sind. Die Jugend will sich absurd geberden, namentlich, wenn sie so intelligent ist, daß sie allen, auch ihren Meistern die Köpfe verdreht. Sie bringt einen durchaus frischen Zug in die Bewegung, ein bischen Verrücktheit, die absolut nötig ist, die Langweile des Daseins zu würzen. Sie bringt die fruchtbaren revolutionären Gedanken, sie ist kühn und wagt alles, im Versuch wenigstens. Manchmal nimmt sie sogar die Kraft zusammen, über die bloße Improvisation hinauszugehen und ein ernstes Lebensprogramm durchzuführen. So sehe ich den jungen Leopold Forstner, der als Maler und Illustrator bereits gut angesehen, sich ganz der Materialkunst zugewendet, und eine Mosaikwerkstätte eröffnet hat. Die Kunstschau zeigt an einigen Beispielen, wie er seine Sache ernst nimmt. Das Plattenmosaik, insbesondere von Oberbaurat Otto Wagner inauguriert, aus Glas, Keramik, Marmor, bietet ein wirksames künstlerisches Mittel zur dekorativen Behandlung der Fläche, namentlich dort, wo es auf große Wirkungen, wie in Festsälen, Theatern und Kirchen ankommt, und kann in guten Händen die Bedeutung gewinnen, die einst das Freskenbild hatte. Hier hat wieder Vorbildliches Kolo Moser geschaffen, wie die Kartons für

Kunstschau Wien 1908. Oskar Kokoschka, Bilder aus: »Die träumenden Knaben. Verlag Wiener Werkstätte.





Wagners Kirche am Steinhof beweisen. Auch Forstner hat sich in der Zeichnung und in der Materialbehandlung streng diszipliniert und wird jede Aufgabe künstlerisch befriedigend lösen. Im Material zu denken, ist die höchste Zucht einer Kunst, die auf Stil gerichtet ist. Das wird als der Vorzug der Wiener Schule gelten müssen. Auf Papier und Leinwand haben wir die Freiheit, jeden Einfall zu verkörpern. Im Material jedoch und der gewerblichen Arbeit gegenüber, ist die Verantwortung ungeheuer, und jede Vergewaltigung ist hier ein Unfug, zum Schaden unersetzlicher Materialgüter und menschlicher Arbeitskraft, die nach einem kunstökonomischen Grundsatz nur zum Besten verwendet werden sollen.

Diesen kunstökonomischen Grundsatz verkörpert am besten die »Wiener Werkstätte«. Bestes Material, die besten Arbeitskräfte und der beste Entwurf, sollen in den Werken vereinigt sein. Wertvolle Handwerkstechniken, wie die Gold- und Silberschmiedekunst, die Buchbindekunst, die Handvergoldung, sie wurden aus der Verwahrlosung und Vergessenheit wieder zu neuen Werten erhoben, durch den künstlerischen Gedanken, der sich eng an das Wesen der Technik anschließt. Der Silberschrank von Czeschka, durchaus getriebene Arbeit, mit gefaßter Perlschale, Elfenbeinschnitzerei und Email ist ein Kunstwerk ersten Ranges. Auch der sehr gewandte und begabte O. Prutscher hat einen Zierschrank entworfen, der mit reicher Ledervergoldung in der Buchbinderei der Wiener Werkstätte von den phänomenal geschickten Händen des Vergolders Ludwig Willner vollendet wurde. Der prächtige Schrank ist allerdings durch die koloristische Wirkung des Prutscher'schen Marmorsaales, darin er steht, in der Wirkung einigermaßen beeinträchtigt, umsomehr, als die vorzüglichen Glasfenster Geylings mit den sehr interessanten Materialanwendungen die Aufmerksamkeit des Eintretenden ganz in Beschlag legen. Der feine Takt, der Wirkungen voraussieht, und durch künstlerische Ökonomie die Mittel steigert, ist unerläßlich. Prutscher wird die Erfahrung zu nutzen verstehen, und er wird diesen Takt haben.

Das eigentliche Problem liegt aber nicht in den Handwerkstechniken, sondern in der Industrie. Der Künstler soll auch mit der Maschine denken. In der zur Gänze industrialisierten Möbelfabrikation ist es am deutlichsten der Fall. Die Firma Jakob und Joseph Kohn bringt namentlich Ideen von Joseph Hoffmann, Möbel aus gebogenem Holz in den Handel, die den höchsten Anforderungen des guten Geschmackes und der Eleganz gerecht werden. Auch die Prag-Rudniker-Korbwarenfabrikation tut das Äußerste, ihre Erzeugnisse auf der Höhe des guten Geschmackes zu halten. Der tüchtige junge Architekt Ad. Holub arbeitet für diese Firma unausgesetzt an der Erneuerung und Verbesserung der Modelle. Wie mit den einfachsten Mitteln ein Raum zu einem Farbenpoëm umgedichtet werden kann, dafür liefert er in der »Kunstschau« ein entzückendes Beispiel. Ein anderer junger Architekt, Karl Witzmann, ebenfalls schon weiterhin bekannt,





Kunstschau Wien 1908. Oskar Kokaschka, Bilder aus: »Die träumenden Knaben«. Verlag Wiener Werkstätte.

will zeigen, daß auch innerhalb der modernen, sachgerechten Form eine gewisse Pracht gegeben sein kann. Sein Musikzimmer will beweisen, daß man nicht ein Maria Theresienzimmer kopieren muß, wenn man einen festlichen, auf Weiß und Gold gestimmten Raum haben will. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß die große Gruppe Jung-Wien, die an der »Kunstschau« beteiligt ist, die Marke Hoffmanns trägt. Der Raum der »Wiener Werkstätte«, die ganz seinen Zuschnitt trägt, ist der Gipfel des Geschmackes und der Materialkunst, der Wien derzeit zum Kulminationspunkt der modernen europäischen Bewegung macht. Es soll dabei nicht vergessen werden, daß es im Prinzip kaum mehr als drei Leute sind, auf denen die Sache der modernen Kunst in Wien beruht.

VI. HÄUSLICHE KUNSTPFLEGE.

Die Kunst an der Quelle des Lebens enthält der Saal des Zeichenlehrers Professor Czischek, die unwillkürlichen zeichnerischen und malerischen Darstellungen im Kindesalter. Primitive Volkskunst, von Vielen als verloren beklagt, hier blüht sie immer wieder aufs Neue. Die Kindheit der Völker und die Kindheit der Kunst wiederholt sich atavistisch in jedem Menschenleben. Vorsichtig angeleitet, wird sie wieder Materialkunst, wie bei jenen ursprünglichen Völkern, deren instinktives Kunstschaffen wir im ethnographischen Museum bewundern. Wie dort, ist auch hier in dem jungen Leben jede Darstellung Legende und Symbol, der bildliche Ausdruck des Wissens, des Erfahrens und des Denkens, das zugleich ein Anschauen ist, und als solches nach Selbstdarstellung drängt. Das Wesen der Kunst in ihrer Wurzel zu erfassen, ist es nötig, ihre Selbstentäußerung in dieser keimhaften Periode der kindmäßigen instinktiven Entfaltung zu verfolgen. In dieser Epoche des schlummernden Bewußtseins ist fast jeder Mensch künstlerisch. Die höchste Blüte der meisterlichen Kunst senkt mindestens einen Wurzelstock in jenes naive anschauende Kindsein, und zieht gerade daraus die beste Nahrung. Der ganze Schatz von Erfahrung und Technik kann nicht aufwiegen, was jene Unmittelbarkeit künstlerisch bedeutet. Mit einer Variation des Rousseau'schen Satzes, der meint, daß jeder Mensch von Geburt aus gut sei, könnte man sagen, jeder Mensch sei als Künstler geboren. Das ist der wahre Angelpunkt einer Bewegung, die auf allgemeine künstlerische Bildung gerichtet ist. Dieses ursprüngliche Stück Künstler, das von der Schule meistens erstickt wird, in jedem Menschen für das spätere Leben zu erhalten, ist das Ziel. Nicht um einen Beruf daraus zu machen, nicht als Lebenszweck, wohl aber um den Menschensinn dauernd zu adeln, das Seelenleben zu bereichern, wenn nicht als Zweck, so doch als Verschönerung des Daseins. Diesen Gedanken hat Keiner so schön in die Praxis umzusetzen verstanden, als der Maler Adolf Böhm, der an der Kunstschule für Frauen und Mädchen wirkt und für seine Schule einen ganzen Saal in der »Kunstschau« einnimmt, den ergötzlichsten Raum, der von

Kunstschau Wien 1908.
Elena Luksch-Makowska: Illustration zu Rabelais.





Kunstschau Wien 1908.
Elena Luksch-Makowska:
Farb. Volks-Bilderbogen.

Kunstschau Wien 1908.
Professor Berth. Löffler:
Urkunde.



lauter Glückseligkeit strahlt, von naiver Freude an schöpferischer Arbeit, an Formen und Bilden nach Kraft und Lust des Herzens. Und so ist alles ein Treffer geworden, weil alles unbekümmerte Selbstdarstellung ist, sei es dekorative Zeichnung, Spielzeug, weibliche Handarbeit, Stickerei, Nadelmalerei oder sonst eine Sache, die im Umkreis des häuslichen Lebens nicht nur einen Zweck erfüllt, sondern zugleich Träger eines persönlichen und wohlgeratenen Schönheitsempfindens ist. An diesen Dingen ist auch darum eine solche Freiheit, weil sie unbelastet scheinen von der beruflichen Schwere, weil sie mit dem Gedanken an Erwerb nichts zu tun haben, sondern der Freude ihrer Hersteller dienen, die als arbeitende Amateure ihre bestimmte wichtige Aufgabe im modernen Kunstleben erfüllen. Lichtwark in Hamburg hat die Wichtigkeit des gut disziplinierten Dilettantismus erkannt. Er hat seine kostbare Kraft an die Erziehung des Dilettanten gesetzt, um dem Kunstschaffen unserer Zeit einen resonanzfähigen Boden zu bereiten. Ich möchte diese Jünger in der »Kunstschau« nicht Dilettanten nennen, weil auf dem Worte eine traditionelle Geringschätzung lastet. Aber arbeitende Amateure möchte ich diese kunstverständigen Mädchen nennen, die es in einem gleichgearteten, wenn auch höher entwickelten Stadium sind, wie das Kind, dessen ursprüngliche Kunstbefähigung von Czischek so außerordentlich überzeugend und umfassend aufgezeigt wird. *)

Das moderne Problem der künstlerischen Bildung enthält als Ziel, die Brücken zu finden, die zum Verständnis der hohen Werke

*) Es sei an dieser Stelle auch an die von Hofrat Alexander Koch begründete Zeitschrift »Kind und Kunst« erinnert, die — vor kurzem in anderen Verlag übergegangen — voraussichtlich im Oktober dieses Jahres neu erscheinen wird. D. R.



Kunstschau Wien 1908. Professor Kolo Moser: Raum für kirchl. Kunst. Werkzeichnungen für Verglasungen der Kirche am Steinhof von Otto Wagner.

führen. Wir brauchen nicht nur gut erzogene Augen, sondern auch die gestimmten Seelen, die begabt sind, die feinen Werke zu ergreifen. Wir glauben, daß es vor allem die Aufgabe der Mädchen und Frauen ist, im Umkreis ihrer eigenen Persönlichkeit und der häuslichen Domäne den Ausdruck einer ästhetisch gesteigerten Kultur und eines disziplinierten Geschmackes zu sichern, der eine Vorbedingung jeder hochgerichteten Kunstpflege ist. Darin sehe ich die eigentliche Bestimmung jener Kunstschule, die von Maler Boehm zu diesen entzückenden Erfolgen geführt wird. Nach Boehms Auffassung ist niemand ganz hoffnungslos, namentlich dann nicht, wenn er noch durch keine Schulung verbildet ist. Ein Fünkchen Talent steckt in jeder Seele. Wie er dieses Fünkchen entfacht, und zu

Kunstschau Wien 1908.
Architekt Rob. Farsky: Architektursaal.
Professor Rich. Luksch: Plastischer Fries für die Wiener Handelsakademie.



einer erstaunlichen Entfaltung bringt, ist an und für sich eine künstlerische Leistung. In den Arbeiten seiner Schülerinnen ist er, obgleich er niemals auch nur durch einen Bleistiftstrich zur Nachahmung verführt. Als Künstlerpädagog hat er eine Größe, die zugleich etwas Rührendes hat. Man hat seit Jahren kein Werk mehr von ihm gesehen, denn er hat seiner Schule ein künstlerisches Selbstopfer dargebracht. Die Schule und ihr Erfolg, das ist sein Werk.

VII. THEATER.

Das kleine Gartentheater der »Kunstschau« bietet Versuche, die eine Ahnung von den möglichen Wirkungen geben, die aus einer radikalen künstlerischen Behandlung der Sache entspringen können. Garten, Bühne, Zuschauer, Musik, dekorative Pracht sind zu einem einheitlichen Kunstwerk verschmolzen. Der alte Traum, den wir der Antike nachträumen, und für den das heutige Geschäftstheater der ungeeignetste Schauplatz ist. Deutschland kennt manche Versuche, die auf Schinkels Gedanken zurückgehen und in dem Theaterbauer Max Littmann, München, einen eifrigen Verfechter gefunden haben. Die Reinhardt-Bühne bezeichnet mehr als einen Versuch an dem Problem und das Münchener Künstlertheater ist eine vorläufige, keinesfalls endgiltige Lösung der Frage im Sinne einer malerisch stilisierten, vereinfachten, dem Reliefcharakter zustrebenden Darstellung.

Daß es dahin komme, hat es vieler vereinzelter Anstrengungen bedurft, die noch keineswegs summiert sind. In Wien hat Roller mit seinen impressionistisch bestimmten Wagner-Ausstattungen — Roller ist darin unerreicht — ein vielbeachtetes Vorbild gegeben. In seinen Mozart-Ausstattungen hat er mit den beiden variablen Türmen, die die Szene verengen und je nach Bedarf als Balkon eines Hauses oder als Loge eines Saales anzusehen sind, einen entscheidenden Schritt zur architektonischen, das heißt raumkünstlerischen Behandlung der Frage getan. Czeschka, der heraldisch strenge Stilist, hat in Hamburg, der virtuose Orlik in Berlin

Kunstschau Wien 1908.
Architekt Marcell Kammerer: Mosaikraum.
Mosaiken von Leopold Forstner.



Prof. Otto Prutscher:
Raum für einen Kunstliebhaber.

Kunstschau Wien 1908.
Professor C. O. Czeschka, Figurinen: »Tristan und Wotan«.



Professor Alfred Roller: Theaterausstellung. Professor E. Orlik: Figurinen zu Shakespeares »Wintermärchen«, für Reinhardt Berlin, Deutsches Theater.

Kunstschau Wien 1908.
Professor Kolo Moser: Dekorationsskizze zu Hebbel: »Genoveva«.

manche schöne Neuerung erprobt. Wimmer, ein junger Wiener Architekt, faßt beherzt das raumkünstlerische Problem an.

Noch ist alles ein Tasten, doch es fehlt nicht an wertvollen Neuerungen und anregenden Versuchen im Einzelnen. Noch fehlt die Kraft, oder doch die Möglichkeit, die künstlerische Konsequenz der bisherigen Erfahrungen zu ziehen.

Der Künstler-Architekt wird sie ziehen, denn das Theaterproblem gehört der Raumkunst an.

JOSEPH AUG. LUX.



Dekorationsskizze zu Hebbel. »Genoveva«.

Kunstschau Wien 1908. Architekt Frz. Lebisch: Gartentheater Szene aus der Pantomime: »Der Geburtstag der Infantin«. Von O. Wilde. Inszeniert von Architekt E. J. Wimmer.



ZWISCHENAKTS-GEDANKEN IM MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATER.

Wenn diese Blätter in die Welt hinausgehen, wird die Ausstellung „München 1908“ an ihrem Ende angelangt oder ihm wenigstens sehr nahe gekommen sein und damit auch das Münchner Künstler-Theater seine erste Saison hinter sich haben. Man weiß heute noch nicht, ob diese erste Saison zugleich die letzte sein wird, aber wenn die Ausstellung als Ganzes einen vollen und ehrlichen Erfolg bedeutet, so hat daran sicherlich auch das Künstler-Theater seinen Teil. Die starken Übertreibungen, all die geschmacklosen Superlative, mit denen einige Münchner Literaten den Ruhm der an der Isar vollbrachten Geistestaten zu verkünden pflegen, entweder weil sie nichts anderes kennen und darum aller Maßstäbe entbehren, oder weil sie höchstselbst irgendwie dazu gehören, haben allerdings auch solche Leute verstimmen und abstoßen müssen, die das horazische „nil admirari“ nicht im Sinne eines blasierten Naserümpfens über Alles und Jegliches verstehen; aber der gute Gedanke, der den Inszenierungen des Künstler-Theaters zugrunde lag, ist wenn auch nicht ganz neu, doch unzweifelhaft so gut, daß er selbst durch diese Extravaganzen der Lobhudelei und Lobsudelei nicht verschüttet werden konnte. Und auch der unklare Name, der eben nur als Name und keineswegs als erläuternde Bezeichnung gelten kann, hat nicht eigentlich zu schaden vermocht; er läßt sich ja zur Not wohl rechtfertigen, wenn man als gegeben annimmt, daß man in München unter Künstler nun einmal den bildenden Künstler versteht und daß das Wesen der neuen Bühne in dem Ersatz der modernen Dekorationsprotzerei und ihrer gleißenden Unwahrheit durch eine schlichte, einfache aber künstlerisch gedachte und künstlerisch kontrollierte Ausstattung und Inszenierung liegen soll.

Daraus geht auch hervor, daß das Künstler-Theater als eine logische Konsequenz der Grundsätze und Bestrebungen anzusehen ist, die im Laufe der letzten Jahrzehnte in der Welt der Kunst und ganz speziell auf dem Gebiete der angewandten Kunst zur Herrschaft gelangt sind.



Kunstschau Wien 1908. Architekt Frz. Lebisch Gartentheater Szene aus der Pantomime: »Der Geburtstag der Infantin«. Von O. Wilde. Inszeniert von E. J. Wimmer.

Daß der Echtheitsgedanke des Meiningertums zwar in gewissem Sinne sicherlich einen Fortschritt aber schließlich doch ein Fortschreiten auf einem falschen Wege bedeutete, ist ja längst keine neue Entdeckung mehr. Aber merkwürdigerweise haben selbst geistig hochstehende Bühnenleiter wie Dr. Frhr. v. Berger in Hamburg und Max Reinhardt in Berlin, die in der Theorie ganz genau wußten, wo das Heil liegt, in der Praxis sich darauf beschränkt, das Meiningertum zu übermeiningern. Wie richtig schreibt z. B. der Erstere in seiner Antwort auf die Frage, wie man Shakespeare spielen soll: „Kunst, vom Geiste stammende Kunst ist vom Schauspieler doch nur die in ihm vom Dichterworte geweckte Kraft, welche die Phantasie des Hörers zwingt, die Visionen des Dichters zu schauen und zu durchleben. Der Rest, der heute der größte Teil heißen könnte, ist doch nur die Geschnaskunst des Dekorateurs, der sich bis auf die Person des Schauspielers erstreckt, der dieser durch seine Künste das Tüpfelchen aufs J setzt." Berger nennt diese schauspielerischen Kniffe „gesprochene und gespielte Schminke". Aber wenn er selbst auf seiner Hamburger Bühne den König Lear inszeniert, dann kommt auch nichts wesentlich Anderes und wesentlich Besseres heraus, dann wacht das immer müder und stumpfer werdende Publikum in endlosen Zwischenakten die Mitternacht heran und ist höchstens noch im Stande, ein „fast echtes", wunderbar „täuschendes" Kornfeld mit einem lauten „Aah" zu begrüßen, dem genialen Regisseur ein süßer Lohn! Reinhardts Vorstellungen kenne ich nicht aus persönlicher Anschauung, aber nach allem was man darüber hört und liest, sind sie höchstens dem Grade d. h. dem Raffinement der Durchführung nach von den Bergerschen verschieden und fallen also mit diesen unter eine Verdammnis, die durch noch so viel bewundernswertes Detail nicht in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. Die echten Bäume sind im Grunde doch nicht mehr sondern sogar weniger als der wirklich nasse Regen im „Weißen Rößl", auf dessen Echtheit doch wenigstens ein stark komischer Effekt ruht. Und gerade aus Hamburger Munde haben wir über den Faust im Künstler-Theater das mitleidig absprechende Urteil gehört: „Ja, wenn man den Bergerschen Faust im Schauspielhause gesehen hat!" Die Parole des Künstler-Theaters: los von der Übermeiningerei! los von Berger! los von Reinhardt! ist also bis jetzt noch gar nicht allgemein verstanden worden, und man kann sich eine oder auch mehrere seiner Aufführungen sogar ansehen, ohne zu merken, daß absichtlich verschmäht und geradezu bekämpft wird, was dem

Kunstschau Wien 1908.
Architekt Frz. Lebisch: Gartentheater
Szene aus der Pantomime »Der Geburtstag der Infantin«. Von O. Wilde. Inszeniert von Architekt E. J. Wimmer.



Parvenu-Geschmack unserer Zeit als Ideal einer Inszenierung dargeboten und aufgeschwatzt worden ist.

Man kann dieses Nichtmerken sowohl als ein gutes wie als ein schlechtes Zeichen ansehen, als ein gutes, weil es beweist, daß sich tatsächlich auch mit den einfachsten und billigsten Mitteln große und starke szenische Wirkungen erzielen lassen, als ein schlechtes, weil es den Verdacht erweckt, als ob der Grundgedanke vielleicht doch nicht mit der nötigen Klarheit und Konsequenz herausgearbeitet wäre. Und das ist denn auch beides der Fall; Fritz Erler hat einige Bühnenbilder von so erstaunlicher Einfachheit und dabei so schlichter Größe geschaffen, daß man sie ohne weiteres als dauernden Gewinn buchen darf und als vorbildlich für jede künftige Inszenierung des Faust, aber es scheint als ob sein künstlerisches Interesse nicht allen Szenen gleich stark und gleich erfolgreich sich zugewandt hätte; so zeigt z. B. die Hexenküche einen relativ starken und im Vergleich mit den sonstigen Szenen wirklich unverhältnismäßigen Aufwand an Ausstattung alten Genres, und auch die Szene im Dom, die ohne ersichtlichen Grund als nächtlicher Trauergottesdienst aufgeputzt worden ist, möchten wir nicht als eine glückliche Lösung des Problems ansprechen, obschon auf einige ganz blöde Theatermätzchen, wie die sprechende Bildsäule, natürlich verzichtet worden ist. Wenig gelungen sind auch die Neuerungen in der Kostümierung, wobei wir aber die Erzengel des Vorspiels ausdrücklich von diesem Urteil ausnehmen möchten; die mächtigen ehernen



Kunstschau Wien 1908. Gartentheater »Tanzszene«.

Flügel und die ehernen Perücken erwecken allerdings den schwarzen Verdacht, als ob der Künstler die aus dem griechischen Archi- verderbte Vorsilbe Erz- mit dem Metall in Verbindung gebracht hätte und demgemäß vorkommenden Falls auch Erzherzöge, Erzbischöfe, Erzketzer und Erzschelme in eherne Gewänder kleiden würde, indes der Einwand will mir selbst etwas zu schulmeisterlich erscheinen gegenüber dem gewaltigen Eindruck dieser unendlich hoheitsvollen Gestalten und dem überaus glücklichen Gedanken, die mächtigen Strophen von sonoren Männerstimmen sprechen zu lassen. Aber die kostümgeschichtliche Zurückdatierung des Faust aus dem 16. in das 13. oder 14. Jahrhundert hat meines Erachtens ebensowenig Sinn wie z. B. die Aufgabe des traditionellen Gretchenkostüms. Gewiß kommt es auf diese Dinge nicht an, aber eben damit es nicht den Eindruck mache, als käme es auf sie an, hätte man diese Experimente mit Kostümen meiden sollen, die weder einfacher noch schöner sind als die früher gebräuchlichen. Und schlimmer noch ist die Verkennung oder Mißachtung klarer Intentionen und deutlicher Winke des Dichters, die sich z. B. darin verrät, daß Mephisto im Vorspiel vor den Füßen der Erzengel auf dem Boden kauern muß, fast wie „ein furchtsam weggekrümmter Wurm.“ So weit darf der Einfluß des regieführenden Künstlers doch nicht gehen, bezw. das Interesse an einem wirksamen und malerischen Bühnenbilde doch nicht überwiegen.

Im allgemeinen ist jedoch freudig und dankbar anzuerkennen, daß das schöne Experiment

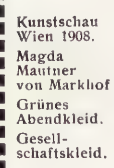
Kunstschau Wien 1908. Architekt Karl Bräuer: Saal für Kunstgewerbe.



des Münchner Künstler-Theaters der Bühnenkunst vielversprechende Wege weist, Wege, auf denen so manches bisher abseits Gelegene für die Bühne gewonnen werden kann, mit der Zeit vielleicht auch das große deutsche Zukunfts-Drama. Der neue Typus wird die alten nicht ohne weiteres verdrängen; es ist bezeichnend, daß einige der leidenschaftlichsten Herolde des Künstler-Theaters für den minutiösen Apparat der wagnerischen Regie- und Inszenierungskünste von vornherein eine Ausnahmestellung, das Reservatrecht der absoluten Unantastbarkeit in Anspruch nehmen, und was Wagner recht ist, wird ja wohl Anderen billig sein. Aber es ist schon viel, wenn einmal der ernstliche Versuch gemacht wird, auch auf der Bühne mit dem alten „Kitsch“ und „Gschnas“ zu brechen, dem bildenden Künstler den ihm gebührenden Platz nicht nur neben, sondern über dem dekorierenden und inszenierenden Bühnenhandwerksmann einzuräumen und dadurch zugleich Aug und Ohr des Publikums allmählich wieder für das Wesentliche am Kunstwerk zu gewinnen, was mit erfreulicher Sicherheit dazu führen muß, daß auch die Bühnen selbst Zeit, Kraft und Geld auf dieses Wesentliche verwenden können. Ich habe in einem der Faust-Zwischenakte aus dem Munde eines höheren Offiziers die Worte gehört: „Es ist einem, als sähe man den Faust zum ersten mal“. Und dies war richtig, nicht etwa wegen des allgemeinen Niveaus der Aufführung, das man nur als bescheiden bezeichnen kann, sondern







Kunstschau Wien 1908. Magda Mautner von Markhof: Grünes Abendkleid. Gesellschaftskleid.

wegen des ununterbrochenen Flusses der dramatischen Handlung, wegen der von Anfang bis zu Ende glücklich festgehaltenen, nicht durch allzulange und allzuhäufige Pausen systematisch gemordeten Stimmung. Auf einem anderen Blatte steht, daß man bei dieser Art des Spielens die durch starke, mitunter grausame, zuweilen auch unmögliche Striche noch gefördert war, den Mangel eines wirklichen Schlusses besonders stark empfand und empfinden mußte. Die Gretchentragödie ist nun einmal lediglich eine Episode im Faust und sie löst weder die Fragen des Vorspiels im Himmel noch die des Teufelspaktes. Auch daß Maß und Art der Striche die innere Ökonomie des Faust beeinträchtigt und verschoben haben, kann hier außer Betracht bleiben. Denn das Entscheidende ist eben doch die Frage, ob man selbst den Faust mit den einfachen, bescheidenen aber allerdings echt künstlerischen Mitteln des Münchner Künstler-Theaters würdig und eindrucksvoll aufführen kann, und diese Frage ist unbedingt und endgiltig bejaht. Für weitere Gedanken sind die Zwischenakte glücklicherweise zu kurz.

MÜNCHEN. DR. HERMANN DIEZ.

Noch mögen einige Notizen über die Ausschmückung des Zuschauerraumes Platz finden. Professor Max Littmann, der Erbauer des Hauses, vertritt die Meinung, daß es möglich ist, den Anschauungen unserer Zeit entsprechend, auch im Zuschauerraum „materialecht" zu arbeiten. So sind denn die Seitenwände des Amphitheaters bis zu den Logen und die bis zur Decke durchgehenden Pilaster mit grau gebeiztem, durch Intarsien belebtem Eichenholz verkleidet, während die obern Wandfelder und der Plafond in warmgetöntem Fichtenholz ausgeführt sind. Als farbige, den Raum belebende Elemente treten der von Marg. v. Brauchitsch auf blaue Gloria-Seide gestickte Vorhang sowie die grünen Stoffbezüge der Klappsessel und die mit farbigen Perlgehängen geschmückten Lüster hinzu. Abbild. des Theaters sind im Okt.-Heft der „Innen-Dekoration" enthalten.

Kunstschau Wien 1908. Maler Prof. A. Boehm: Ausstellung »Kunst für das Kind«.



DER NEUE STIL.

ÄSTHETISCHE GLOSSEN VON DR. EMIL UTITZ—PRAG.

Die folgenden Bemerkungen sind die Ergebnisse vornehmlich von Rundgängen durch die Hessische Landes-Ausstellung zu Darmstadt; doch hoffe ich, daß ihnen allgemeinere Geltung zukommt. Wenn man etwas Allgemeines über die Kunst einer Zeit oder die eines Volkes aussagt, so kann man stets durch Einzelfälle widerlegt werden. Aber dies ist nur eine scheinbare Widerlegung, und nur jene wäre wahrhaft giltig, die nachzuweisen vermöchte, daß die Grundlinien anders verlaufen, daß die Entwicklungsstränge in anderer Richtung ziehen. Von solchen Grundzügen wollen wir nun ein wenig handeln, wenn wir versuchen, das Gemeinsame und Charakteristische vorzuführen, das in der reichen Schar bunter Bilder liegt, welche die »angewandte« Kunst unserer Tage uns bietet.

Man hat in den letzten Jahren vielfach die Frage erörtert, ob wir denn einem neuen Stil entgegentreiben, oder ihn gar schon besitzen. Meist nahm man aber als feststehend an, wir hätten vorher — seit den seligen Biedermeiertagen — eines Stiles ganz entbehrt. Doch diese Voraussetzung ist irrig. Denn — so paradox es klingen mag — auch in der scheinbaren Stillosigkeit kann Stil liegen, gerade sie vermag ja der Ausdruck, und zwar der einzig wahre Ausdruck einer suchenden, tastenden Zeit zu sein, die ihre Ideale überallher borgt und sie nicht aus sich heraus gestaltet.

Das Leben hatte sich stark geändert; die großen, technischen Errungenschaften hatten ihm ein ganz anderes Gepräge verliehen, neue Bedürfnisse gezeitigt, neue Sehnsüchte geweckt. Und all dies ging so schnell, so eilig, daß die Selbstbesinnung, die innere Verarbeitung der von außen einstürzenden Eindrücke nicht folgen konnte. Die alte Schönheit ward zu alt, die neue sah man nicht; sie schien erstickt im Ruß der Großstadt, von der Maschinen wütender Wucht zerstampft, betäubt vom Lärm der Straßen. Der großen Geberde der neuen Zeit war man



Kunstschau Wien 1908.
Schule Prof. A. Boehm:
»Kinderspielzeug«.

Kunstschau Wien 1908. Architekt Fritz Zeymer: Empfangsraum, ausgeführt von M. Niedermoser & Sohn.



nicht gewachsen. Mit falscher Pracht, Entlehnungen von überall her suchte man ihr beizukommen. Man suchte immerfort und unablässig . . . .

Und wenn wir heute zurückblicken, erscheint dieses Suchen uns tragisch, so tragisch, wie das Schicksal eines Menschen, dem sein eigenes Leben fremd ist, und der in seiner Verlassenheit keine Stütze findet. Und er sucht und sucht in vergangenen Zeiten; doch die Stützen, die sie bieten, sind morsch und schwach. Wohl leiten Pfade aus Vergangenheit in Gegenwart und Zukunft, doch gehen kann sie nur der, der voll vom Leben seiner Tage ist.

Und ein neues Geschlecht wuchs heran, ein Geschlecht der neuen Zeit, und es verlangte nach einer neuen Kunst, die Ausdruck wäre seines Fühlens und Strebens, seiner Wünsche und Träume, seiner Tränen und Freuden. Nicht mehr ratlos und ohne Hilfe stand es da, gleich dem Bauer, der zum erstenmale im hastenden Drängen der Weltstadt sich verloren sieht. Der Sinn der neuen Zeit war ihm nicht mehr fremd, und es liebte seine Zeit, und seine Liebe galt nicht toten



Kunstschau Wien 1908. Architekt Adolf Holub: Frühstückszimmer, Ausführung: Prag-Rudniker Korbwaren-Fabrikation.

Zeiten. Wohl winkten sie lockend in seltsamer Schöne, doch ihre Schöne war nicht für den Tag von heute.

Seit diesen Tagen sind Jahre verrauscht, Jahre der Kämpfe und Siege! Die schmetternden Schlachtrufe sind verhallt; und des Sieges erster Taumel, der neuen Jugend frohes Siegesjauchzen verklungen. Nun gilt es die ersten Früchte zu ernten, neue Saaten streuen. Und da kann man doch fragen: welcher Art sind die Früchte? welcher Art ist die Saat? — Eines ist ganz klar: die Moderne begann anders, als sie heute ist. Die Entwicklung ging schnell, wie das Keimen an warmen Frühlingstagen, da die Sonne glüht. Den Vorfrühling bildete der Linienstil, der Stil der ausdrucksvollen Linie. Nach Ausdruck rang man ja, man wollte sprechen, neues sagen, und so fand man, oder man fand wieder die Sprache der Linie. Manche nannten

Kunstschau Wien 1908.
Urban Janke: »Gobelin«.



Mileva Roller: »Fächer«.

Kunstschau Wien 1908. Gestickte Panneaux.





Fanny Harlfinger-Zakucka: »Madonna«.

Mizi Friedmann: »Prinzessin«.





Ella Iranyi: »Die drei Schwestern«.

Helene Bernatzik: »Die stolze Prinzessin«, aus dem Märchen König Drosselbart.





Selma Singer: »Hänsel und Gretel«. Tempera-Panneau.

MarianneZels: »Aschenbrödel«.

Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann: Ausstellungs-Saal Wiener Werkstätte.



sie verrückt, andere ahnten aber, hier liegt Neuland. Hier ringt sich etwas durch, das stark ist. Noch lallt es unbeholfen, doch einst wird es seine Sprache finden. Und der Aufregung dieser Tage entsprachen die aufgeregten Linien in ihrer Hast und ihrem Drängen, ihrer Nervosität und Erregtheit. Diese Stilphase konnte nicht von Länge sein; sie war eine Krise, ein wilder Schrei; und Krisen gehen vorüber, Schreie verhallen.

Wer die angewandte Kunst der letzten Jahre kennt, wird finden, daß der einseitige Linienstil überwunden ist, daß das Ringen nach Ausdruck andere Möglichkeiten sich deutlich zu machen schuf, und daß der Ausdruck Ruhe und Ernst gewonnen hat. Nicht die tappende Unsicherheit des Kindes tritt uns mehr entgegen, nicht die Unruhe erster Jünglingsjahre. Die Kräfte haben sich gesammelt und geordnet, und so ist der Eindruck der Geschlossenheit ein wichtiges Kennzeichen unserer neuen angewandten Kunst: ein ruhiges Schreiten auf fester Bahn. Und nur auf diese Weise zeigt sich ein hoher Durchschnitt möglich, indem auch minder Begabte in der Lage sind, Erquickliches zu leisten, da die Grundformen feststehen, da der Weg in seiner Hauptrichtung vorgezeichnet ist. Und welches ist dieser Weg? Man muß ihn selbst gehen, ihn zu beschreiben ist schwer.

Wenn wir ganz kurz das Hauptereignis der letzten Jahre in Worte fassen wollen, so ist dies die Eroberung der angewandten Kunst durch die Architektur. Das Kunstgewerbe gewinnt tektonischen Charakter. Und dieser Tatsache sind sich nicht nur die Führer der neuen Bewegung klar bewußt, sondern sie begrüßen sie als erstrebenswertes Ziel. So meint — um ein Beispiel zu bringen — Hermann Muthesius, »das letzte Endziel des Kunstgewerbes kann gar nichts anderes sein als die Architektur selbst, denn bei Licht betrachtet gibt es gar kein Kunstgewerbe, sondern es gibt nur eine Architektur.«

Und wenn wir uns die Frage vorlegen, welche Wirkungsfolgen denn diese tektonischen Tendenzen für das Kunstgewerbe haben, in welcher Art sie sich in der Gestaltung geltend machen, so müssen wir uns erst in Kürze klar machen, was denn in erster Linie für den architektonischen Eindruck bestimmend sei. Von den Vorstellungen der Zweckmäßig-



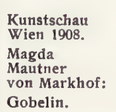
Kunstschau Wien 1908. Architekt Prof. Jos. Hoffmann :

WAND AUS DEM AUSSTELLUNGS-
RAUM »WIENER WERKSTÄTTE«.

Kunstschau Wien 1908. Architekt K. Witzmann: Musikzimmer. Ausführung: J. Soulek.



keit und denen der sachgemäßen Konstruktion wollen wir hier nicht handeln, da ich dies in einem eigenen Essay im April-Heft dieser Zeitschrift tat, auf den hiermit hingewiesen sei. Nur das eine sei erwähnt: zweifellos prägen sich die tektonischen Tendenzen des Kunstgewerbes klar aus in dem Verlangen nach Zweckmäßigkeit und klarer Sachlichkeit. Und wie diesem Verlangen in Wirklichkeit Genüge geschieht, dafür sprechen hunderte Beispiele aus dem Gebiete moderner Innen-Architektur. Aber noch etwas anderes — auf das besonders bereits Goethe hinwies — ist für die ästhetische Wirkung der Architektur von grundlegender Bedeutung: nämlich die richtige Verteilung und Gliederung der Bau-



Kunstschau Wien 1908. Magda Mautner von Markhof: Gobelin.

massen und das wohl abgewogene Verhältnis dieser zu einander. Und ähnlich sagt einer unserer besten, modernen Architekten Fritz Schumacher: »Das Abwägen der Raumverhältnisse, das Gliedern in Tragendes und Getragenes, das Vor und Zurück der Massen, das Widerspiel von Fläche und Öffnung, von Hell und Dunkel, das sind die Urelemente aller architektonischen Wirkung.« Und diese Massenanordnung, und die durch sie bedingte Raumgestaltung, die ganze Strenge der architektonischen Anlage, das sind Hauptkennzeichen modernen Kunstgewerbes. Sie verleihen ihm seine Eigenart und Sonderheit. Daß der Raum eine einzige organische, architektonische Einheit bildet mit allen Dingen, die ihn erfüllen, ist eine der wichtigsten Errungenschaften der neuen Bewegung.

Was folgt nun aus diesen Formprinzipien für den Eindruck? Mit vier Worten glaube ich ihn charakterisieren zu können: Ruhe, Geschlossenheit, Ernst, Feierlichkeit. Und ein derartiger Eindruck, der solche Wirkungen zeitigt, kann nicht als schlechter bezeichnet werden.

Aber auch Bedenken steigen auf. Das Gespenst der Einförmigkeit und Langeweile lauert in der Nähe, weil die Abwechslung fehlt und die ernste Feierlichkeit leicht in philiströse Pedanterie umschlägt. Auch der Mangel an Freudigkeit und Heiterkeit wird ebenso schwer empfunden, als die gewisse Nüchternheit, die gar vielen modernen Wohnräumen eignet. Und woran liegt das? Ich glaube an der allzu einseitigen Betonung des Tektonischen. Gegen das Prinzip habe ich nichts einzuwenden; im Gegenteil es erscheint mir als höchst berechtigt und lobenswert. Aber übertrieben darf es nicht werden, denn es bildet gleichsam ein gesundes, starkes Gerippe. Aber nur Gerippe? Das dünkt doch dürftig. Wir verlangen auch nach blühendem Fleisch. Und dies muß der Schmuck geben, wobei wir diesen Begriff im weitesten Wortsinn fassen.

Aber wie das Fleisch — um bei unserem Beispiel zu bleiben — organisch um das Gerippe sich anordnet, so muß auch der Schmuck organisch aus der architektonischen Grundanlage emporwachsen. An Versuchen fehlt es ja nicht, und teilweise sind sie recht zukunftstark. So bedient man sich heute häufig des Materials nicht nur als Bildungsmittel, sondern auch — in viel höherem Maße als früher — als Wirkungsmittel. Und indem man alten Materialien neue Wirkungen entlockt, neue Materialien in Verwendung bringt, schafft man schon reiche Schmuckmöglichkeiten. Andere wieder bieten Linien und Flächenornamente, Einlagen, Farbenzusammenstimmungen usw. Die Anfänge sind da; die Wurzeln keimen. Hoffen wir auf baldige Blüten!

Aber diese Strenge und Herbe unseres neuen Stils ist kein schlechtes Zeichen, denn sie eignet jeder jungen, starken Bewegung, die naturgemäß vom Einfacheren ausgehend erst allmählich zu reichen Verwicklungen gelangt. So ist denn der romanische Stil einfacher denn der gotische; die Renaissance einfacher, denn das Barock. Indem ein Stil sich auslebt, wird er von selbst üppiger und blühender. Und unser Stil wird auch diesen Weg gehen, so lange, bis er am Ende in Manier erstickt.

Doch das hat hoffentlich noch gute Weile!



EMIL LETTRÉ, GOLDSCHMIED, BERLIN. Armband. Silber vergoldet mit Perlen.

Aber wer denkt im Frühling des kommenden Winters! Und Frühling ist heute: ein starkes, kräftiges Werden. Und was uns da entgegenbraust, das ist das Lied unserer Zeit. Wir sind froh, seinen Sinn zu verstehen. —

Das Leben mit Kunst zu durchdringen, ist etwas anderes, als es mit Kunstprodukten zu behängen. Oukama Knoop.

Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum. Hebbel.



EMIL LETTRÉ, GOLDSCHMIED, BERLIN. Halsband mit Amulett.



HANS KURTH—BERLIN. Ein III. Preis.

WETTBEWERB FÜR KÜNSTLERISCHE BESUCHS-KARTEN.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Wiederbelebung des hübschen und zweckmäßigen Gebrauchs von künstlerischen Bücherzeichen in den letzten Jahren sowohl den Künstlern und den verschiedenen Zweigen der Drucktechnik ein erfreuliches Arbeitsfeld eröffnet, als auch eine gewisse Mission durch Propagierung der Kunst erfüllt hat. So war denn auch vorauszusehen, daß Künstler und Kunstliebhaber dem Bestreben der Königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig und des Vorstandes des Deutschen Buchgewerbevereins in Leipzig durch ein Preisausschreiben, auch die künstlerische Besuchskarte, – deren Ausstattung besonders von den Graphikern des XVIII. Jahrhunderts mit Liebe gepflegt wurde, – in neuzeitlichem Gewand wiedererstehen zu lassen, alle Sympathie entgegenbringen würden.

Um die Sache zu fördern, hatten Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Kronprinzessin des Deutschen Reichs und von Preußen, sowie Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Johann Georg von Sachsen allergnädigst gestattet, daß in Verbindung mit diesem Wettbewerb auch insbesondere auf Höchstihren Namen lautende Besuchskarten ausgeschrieben wurden.

Es handelte sich also um drei besondere Preisausschreiben, für die insgesamt 4500 Mark zur Verfügung standen. Die Beteiligung war denn auch bei diesen günstigen Verhältnissen äußerst rege; 2043 Arbeiten lagen dem Preisgericht zur Beurteilung vor. Wenn auch der weitaus größte Teil der Einsendungen ernstlich nicht in Frage kam, – denn wer wollte nicht mutig wagen, solche Preise zu erringen? – so befriedigten immerhin 462 Entwürfe alle billigen Ansprüche, sodaß sie für die vorgesehene Wanderausstellung verwendet werden können. Aus dieser Gruppe kamen 54 Arbeiten in engere Wahl, 16 wurden mit Preisen bedacht, 38 erhielten lobende Erwähnungen.

Zur Beurteilung des Ergebnisses des Wettbewerbes ist eine Klarstellung wichtig. Immer mehr gewinnt das sachlich vernunftgemäße, architektonische Empfinden unserer Zeit an Boden. Die Bedingungen für spielerischen Luxus, für ornamental phantastische „Kunst" in Handwerk und Industrie sind zur Zeit nicht gegeben. Die Gestaltung unserer Umgebung muß aus der Erkenntnis der Bedürfnisse des Lebens erfolgen und wenn dieses Ziel erreicht ist, so wird das unsere „Kunst" sein, auf die wir stolz sein werden. Die Gestaltung einer Besuchskarte im allgemeinen wird sich daher auf die klare Darstellung der nötigen Angaben, Name, Beruf, Adresse in schönen Typensätzen beschränken können, eine Aufgabe, die ebensoviel Geschmack erfordert, als sie Variationen ermöglicht. Im Gegensatz zu diesen Tendenzen betonte das Preisausschreiben, daß es sich in diesem Fall um ein Luxus-Gebilde für „die in Frage kommenden" Kreise, um Werke feinster Kabinettskunst handelt, die für den Sammler und Kunstfreund von Wert sein sollten,



HEINRICH VOGELER—WORPSWEDE. Ein I. Preis.

und die Entscheidung der Jury mußte demgemäß ausfallen. Und so fielen in den beiden ersten Preisausschreiben den freien, im Geiste der alten Vorbilder gehaltenen Radierungen Vogeler's, als den künstlerisch wertvollsten, die ersten Preise zu, daneben fanden einige schöne Beispiele geschriebener Karten und einfacher Verbindungen von Schrift und Heraldik die gebührende Würdigung. — Während einerseits die Beteiligung bewährter Künstler an dem Wettbewerb nicht den Erwartungen entsprach, so ließ sich andrerseits dafür bei den eingesandten Arbeiten der dritten Gruppe umsomehr ein Spielen in der von diesen Künstlern angeschlagenen Tonarten bemerken an Stelle einer prägnanten Neugestaltung. Immerhin konnte auch in dieser Gruppe eine Reihe hübscher Arbeiten ausgezeichnet werden. — Als Schluß-Betrachtung aus dem Gesamtergebnis des Wettbewerbs ergibt sich folgendes: Es darf das Bestreben des Preisausschreibens, den Anstoß zu geben zur Einbeziehung dieses Gliedes unseres Kunstgewerbes in die allgemeine Geschmacksveredlung als durchaus geglückt gelten. Denn nachdem das Augenmerk der buchgewerblichen und graphischen Industrie und der Künstler auf dieses neue Betätigungsfeld gelenkt ist, werden sicherlich die guten Erfolge nicht ausbleiben. — In dem Wettbewerb für die Besuchskarte der Kronprinzessin erhieltden I. Preis von 800 Mk. Heinrich Vogeler — Worpswede, den II. Preis von 400 Mk. Carl Throll — München, je einen III. Preis von 100 Mark Walter Matthes — Leipzig und K. Holleck-Weithmann —



K. HOLLECK-WEITHMANN—GR.-LICHTERFELDE. Ein III. Preis.

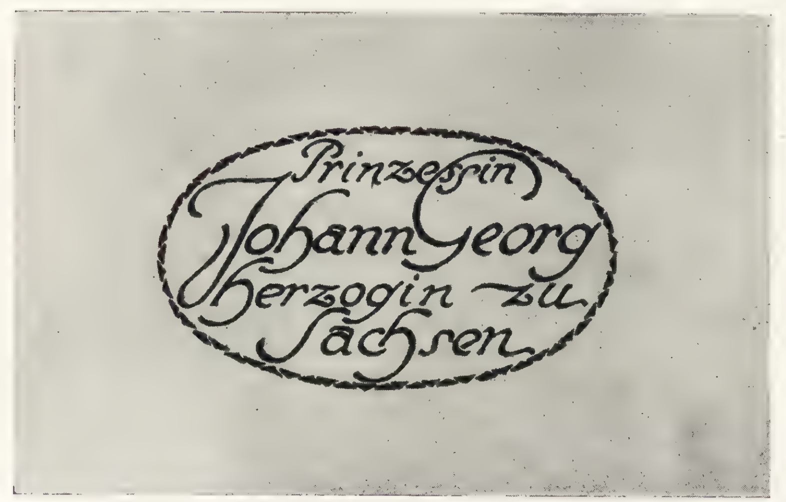


WALTER MATTHES—LEIPZIG. Ein III. Preis.

Groß-Lichterfelde. Belobungen erhielten: O. Weise – Leipzig, A. Rother-Berlin, Joh. Graf-Magdeburg, A. Liebmann – Dachau, Elli Hirsch – Berlin und Fritz Amann – Naumburg a. S. Für Karten für die Prinzessin Johann Georg von Sachsen erhielt den I. Preis von 800 Mk. H. Vogeler – Worpswede, den II. Preis von 300 Mk. Prof. P. Naumann – Dresden, je einen III. Preis von 100 Mk. B. Lorenz – Leipzig, Rud. Koch – Offenbach a. M. und Rob. Oréans – Kassel. Belobt wurden: A. Glaser – München, J. Kühn – Leipzig, B. Hölzer – Hamburg, O. Schellhorn – Leipzig, Th. Gengnagel – Darmstadt, W. Matthes-Leipzig, Fritz Amann – Naumburg a. S., Elli Hirsch – Berlin, Joh. Graf – Magdeburg, H. Tillberg – München, Jos. Engelhardt – München, C. Throll – München, Emma Volck – Nürnberg u. F. Endell – Stuttgart. – In dem allgemeinen Wettbewerb wurden gekrönt: mit dem I. Preis von 800 Mk. H. Volkert – München, mit dem II. Preis von 300 Mk. W. Conz – Karlsruhe, mit dem III. Preis von 200 Mk. H. Kurth – Berlin, mit einem IV. Preis von 100 Mk. E. Aufseeßer – München, Käthe Röhler – Leipzig, H. Vogeler – Worpswede u. C. Lange – Dresden. Belobt wurden hier: M. v. Gruenewaldt – Hamburg, F. H. Gref – Stuttgart, B. Schmidt – München, M. Zöllner – Berlin, M. Behmer – Florenz, Martha Cunz – München, F. Blau – Karlsruhe, K. Tuch – Halensee, F. Heynig – Stötteritz, K. Möhler – Leipzig, G. Tischer – Groß-Lichterfelde, Frau Bettina Feistel-Rohmeder – Heidelberg, R. Koch – Offenbach a. M., Martha Buhl – Stuttgart, Joh. Graf – Magdeburg, Ilse Viëtor – Friedenau-Berlin und Fritz Amann – Naumburg a. S. L.



HEINRICH VOGELER – WORPSWEDE. Ein I. Preis.



BERNHARD LORENZ – LEIPZIG. Ein III. Preis.

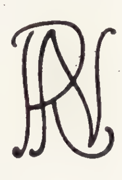


ROBERT ORÉANS – KASSEL. Ein III. Preis.



MONOGRAMME A.L. B.S. E.G. M.S. R.T. ENTWORFEN VON MAX ZÖLLNER—CHARLOTTENBURG.



MONOGRAMME H.L. J.D. J.N. R.N. ENTWORFEN VON IDA MADELEINE DEMUTH—MÜNCHEN.

MONOGRAMME M.F. (MASCHINEN-FABRIK), A.E.G. (ALLGEMEINE ELEKTR.-GESELLSCHAFT), P.B. (PETER BEHRENS), O.J.B. (OTTO JULIUS BIERBAUM), O.E.H. (OTTO ERICH HARTLEBEN), O.K. L.B. (LILLI BEHRENS). ENTWORFEN VON PROF. PETER BEHRENS.







MONOGRAMME W.M.F. F.L.H. G.H. T.H. H.H.H. ENTWORFEN VON PROF. FERD. NIGG—MAGDEBURG.

MONOGRAMME M.S. L.P. H.S.K. G.H. J.S. ENTWORFEN VON M. SALZMANN—HAMBURG.



MONOGRAMME M.N. W.M. Q. (DR. E. QUEDENFELD) T.W. J.B. ENTWORFEN VON F. H. EHMCKE—DÜSSELDORF.

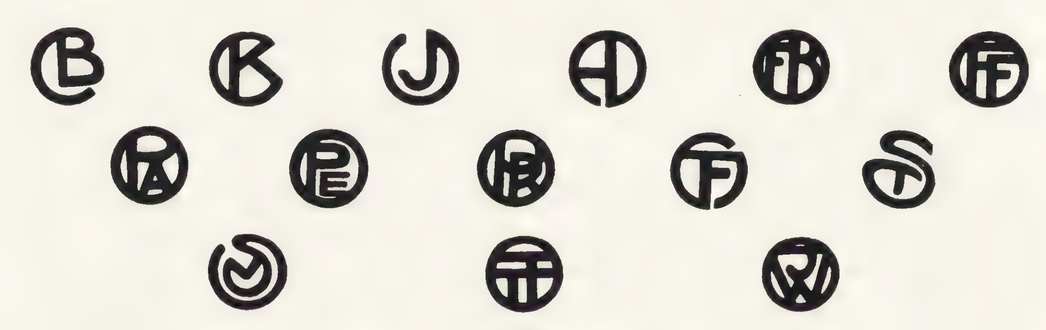


MONOGRAMME K.V.L. F.M. R.K. E.E. ENTWORFEN VON RUD. KOCH—OFFENBACH.

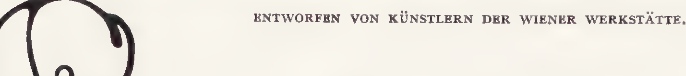


MONOGRAMME C.O.M. G.N. K.S. O.H.A. R.K. SIEGEL: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION, ALEXANDER KOCH, KUNST-SCHAU—WIEN, KLUB DER INDUSTRIELLEN—WIEN. ENTWORFEN VON EMANUEL MARGOLD—WIEN.

MONOGRAMME I.L. C.I.D.A. D.K. I.N. E.S. DR. K.L. WIEN. E.S. G.F. F.R. K.F. F.R. O.N.



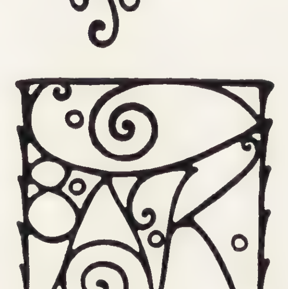
MONOGRAMME C.B. C.K. J.C. E.D. F.B. F.F. P.A. P.E. P.R. G.F. T.S. V.S. T.T. I.W.



ENTWORFEN VON KÜNSTLERN DER WIENER WERKSTÄTTE.







MONOGRAMME T.W. A.B. A.K.
SIEGEL U. SCHUTZMARKE; METAXIN-FABRIK. CHWALA.
ENTW. VON KÜNSTLERN DER WIENER WERKSTÄTTE.





HANS UNGER—DRESDEN-LOSCHWITZ. GEMÄLDE: »MUTTER UND KIND«.

AUF DER GROSSEN BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG 1908.



PROFESSOR WILHELM TRÜBNER. »Heidelberger Schloß«.

DER FRANKFURT-CRONBERGER KÜNSTLER-BUND.

Soweit künstlerische Ideen und Richtungen gesund und von dem Zwang der Entwicklung geboren sind, tragen sie die innere Kraft des Lebens und der Fortbildung in sich selbst. Aber zunächst bestimmen sie nur Ziele und lassen der neu gewonnenen Jüngerschar das Suchen nach den hinleitenden Bahnen, gewähren unendlich vielfältige Möglichkeiten des Strebens und Findens.

So wird der Geist der Umgebung und ihrer traditionellen künstlerischen Gesinnung fördernd oder hemmend einwirken können, und was an dem einen Ort die rasche Arbeit weniger Jahre löst und bildet, das schaffen am andern nicht Jahrzehnte ernsten Bemühens.

Daß der Grundzug des echten, eingesessenen Frankfurtertums von jeher demokratisch war und noch ist, weiß jedermann. Aber daß die Frankfurter in künstlerischen Dingen von einer ausgesprochen konservativen Gesinnung sind, schwer beweglich und unzugänglich neuer Lehre und ihrem Beispiel, das wird erst glaubhaft nach einer Erwägung und Erkenntnis der gleichen Verhältnisse an anderen Orten, wo der materielle Besitz in besonderem Maße gehäuft ist.

Den rechtzeitigen Anschluß an die Erneuerung unserer Lebenskultur hat Frankfurt gründlich versäumt. Das kommt betrüblich schon im äußeren Stadtbild, gerade in den neuen während der letzten fünfundzwanzig Jahre rasch emporgewachsenen Stadtteilen zur Geltung. Wie unerfreulich die Häufung überladener Fassadenbauten übelsten Protzenstils, die Herabwürdigung des Hauptzugangs zur Stadt, der Kaiserstraße am Hauptbahnhof, durch eine ununterbrochene Reihe niederer Schaustellungs- und Bierkonzertlokale, durch Ausstattungen von fürchterlicher Geschmacklosigkeit trotz allen aufgewandten Prunkes selbst in ganz



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT. Studie.

neuerdings eröffneten »feinen« Kaffeehäusern, während gute moderne Raumkunst nur in vereinzelten Beispielen gezeigt werden kann. Die Aufzählung ließe sich leicht fortsetzen. Es wäre dabei wohl auch des schmerzlichen Einbruchs in die wundervolle Altstadt zu gedenken, der Zerstörung des Römerbergs und der schlimmen Einfügung des »stilarchitektonisch« allerdings überreichen, aber der freischöpferischen künstlerischen Kraft entbehrenden Rathausblocks und der ihm angeschlossenen Bauten. Und das alles in einer wahrhaftig reichen Stadt, die auf anderen Gebieten glänzend verwaltet wird, die in ihren Museen Musterinstitute besitzt und im Begriffe ist, diese noch weiter auszubauen, die in prachtvollen Schulhäusern den Anschluß an eine bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts gepflegte gute Baukunst gewahrt und in einer selbständigen Fortbildung der Tradition bewiesen hat.

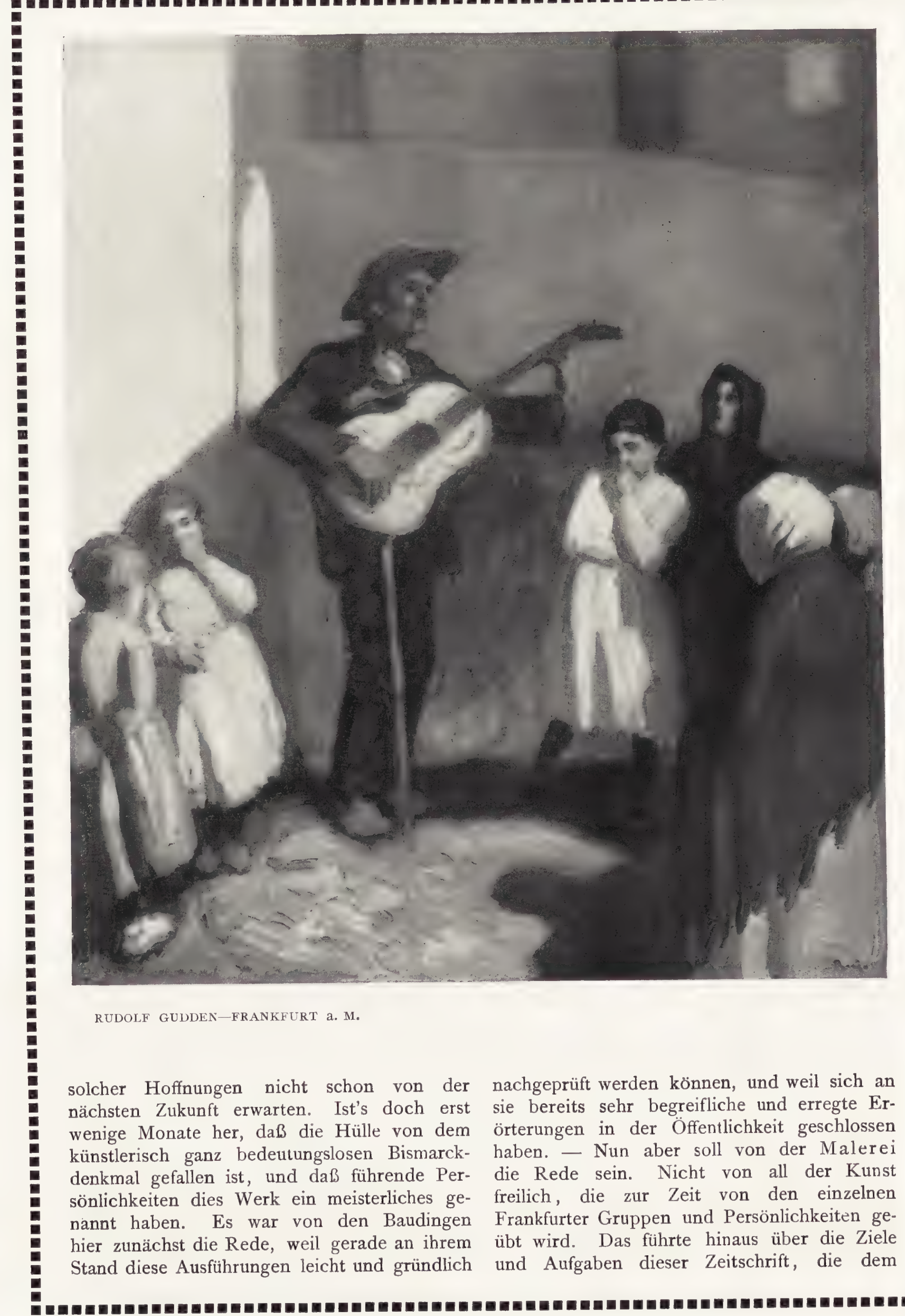
Dem hochentwickelten Frankfurter Lokalpatriotismus sind solche Aussetzungen recht wenig erwünscht, denn ein gut Teil Selbstherrlichkeit steckt den Bewohnern der ehemals freien Reichsstadt nun einmal von altersher im Blute. Wie heißt doch der für den Bürgerstolz, aber auch für die Begrenztheit der Anschauungen über alles, was die eigene Stadt angeht, bezeichnende Vers des prachtvollen Friedrich Stoltze:

»Es will mer net in mein Kopp enei,
Wie kann nor e Mensch net von Frankfort sei!«

Doch der nörgelnden Einleitung soll gern die Anerkennung einer beginnenden Besserung folgen. Die heftigen Angriffe einer kundigen Kritik haben durch sachliche Nachweise und vor allem durch die mühelose Aufzeigung von Gegenbeispielen aus der nächsten Nachbarschaft doch auch die immer und grundsätzlich Zufriedenen aufgerüttelt und Zweifel an der eigenen Vollkommenheit geweckt. Dies gibt sich im Innern der Stadt schon in einer bessern Form der privaten Bautätigkeit kund, und deren erzieherische Wirkung wird sich mehren und ausbreiten. So wird wohl auch einmal das Ziel erreicht werden, daß die starken heimischen Talente das, was sie draußen vom Geist einer neuen Anschauung aufgenommen haben, auch in der Vaterstadt zeigen und in würdigen Werken darbieten können. Freilich darf man die Erfüllung



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT A. M.



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT a. M.

solcher Hoffnungen nicht schon von der nächsten Zukunft erwarten. Ist's doch erst wenige Monate her, daß die Hülle von dem künstlerisch ganz bedeutungslosen Bismarckdenkmal gefallen ist, und daß führende Persönlichkeiten dies Werk ein meisterliches genannt haben. Es war von den Baudingen hier zunächst die Rede, weil gerade an ihrem Stand diese Ausführungen leicht und gründlich nachgeprüft werden können, und weil sich an sie bereits sehr begreifliche und erregte Erörterungen in der Öffentlichkeit geschlossen haben. — Nun aber soll von der Malerei die Rede sein. Nicht von all der Kunst freilich, die zur Zeit von den einzelnen Frankfurter Gruppen und Persönlichkeiten geübt wird. Das führte hinaus über die Ziele und Aufgaben dieser Zeitschrift, die dem



RUDOLF GUDDEN FRANKFURT. Studie aus Spanien.

modernen Streben dient und für ihre Zwecke herausgreifen muß, was zu ihrer Gesinnung paßt. In dieser Hinsicht aber ist eine Betrachtung des vom Frankfurt-Cronberger Künstlerbund geleisteten Gesamtwerkes zwiefach interessant: einmal in seinem absoluten künstlerischen Wert, dann in der Entwicklung von dessen Aufblühen und von seiner Einschätzung durch Kritik und Publikum.

Ein geschlossener Kreis Frankfurter Künstler! Man weiß trotz einzelner Kollektiv-Ausstellungen in Basel, Berlin, Düsseldorf, Zürich außerhalb kaum etwas davon. Aber das war von jeher so, daß das Frankfurter Kunstleben sich ganz intra muros abgespielt hat, und daß auch da nur ein kleiner Kreis ihm Anteilnahme und Förderung geschenkt. Erst die Berliner Jahrhundert-Ausstellung 1906



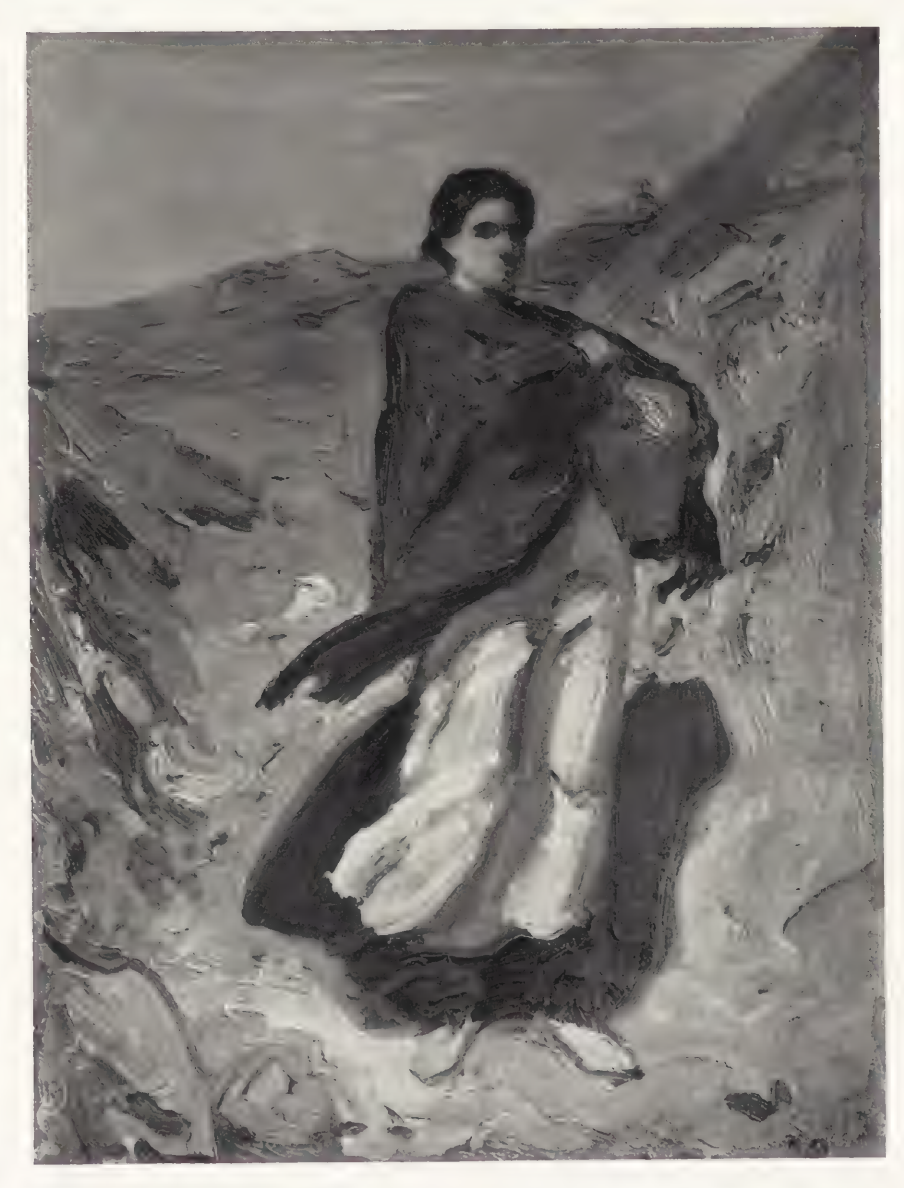
RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT a. M. Studie aus Spanien.

hat einzelne Frankfurter Meister »entdeckt«, und die zusammenfassende Geschichte der neueren Frankfurter Kunst durch Heinrich Weizsäcker das Verdienst und Können von Malern wie Scholderer, Eysen, Dielmann, Schreyer, Pidoll, Peter Burnitz, führende Meister wie Anton Burger und Viktor Müller in wissenschaftlicher Darstellung richtig gewürdigt. Bezeichnend aber für die herrschenden Verhältnisse ist, daß Hans Thoma hier fast ein Vierteljahrhundert in stillem Schaffen gelebt und noch in den letzten Jahren seines vollerblühten Ruhmes, daß Wilhelm Trübner hier heimisch gewesen, ohne daß die Wirkung solcher Persönlichkeiten über die geschlossene Gemeinschaft weniger Schüler und der Freunde hinausgedrungen ist. Beide sind willig Berufungen nach Karlsruhe gefolgt, aber noch besteht die Frage zurecht, ob das reiche Frankfurt mit ernstem Willen diese Meister nicht hätte halten können.

Trübner hat noch seine Mitwirkung geliehen, als der »Frankfurt-Cronberger Bund« im Jahre 1903 zusammentrat, um in seinem besonderen Streben mancherlei Neuerungen anzubahnen. Es geschah in spätem Anschluß an die allgemeine sezessionistische Bewegung, zunächst in der Absicht, eigene in Auswahl und Anordnung von den üblichen Jahresübersichten lokaler Kunstarbeit unterschiedene Ausstellungen zu veranstalten. Das Publikum, darunter auch mancher, von dem bessere Einsicht zu erwarten gewesen wäre, erblickte in dieser Sezession zuerst nur eine unnötige Störung der schönen Einigkeit in der Frankfurter Künstlerschaft. Indes gedieh langsam, unter dem Einfluß der sich auch auswärts mehr und mehr wandelnden Anschauungen über die Berechtigung der Sezessions-



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT. STUDIEN AUS SPANIEN.



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT a. M. Aus Spanien.

kunst, eine bessere Erkenntnis. Und ist es der Mehrzahl der Besucher auch heute vor den kühnen, hellfarbigen Bildern der Bundgenossen in den zu regelmäßigem Brauch gewordenen Ausstellungen der Vereinigung nicht so recht wohl, hätten sie größere Freude an gemalten Niedlichkeiten, an stofflich und technisch bequemeren Sachen, sie müssen doch zugeben, daß solch kleine Auswahl viel feiner und vornehmer ist als ein großes Warenlager der Kunst. Da hängt jedes Bild richtig für den Augenpunkt des Beschauers, und indem es frei und unbeengt durch allzunahe lästige Nachbarschaft vor die Wand tritt, gibt es gute Gelegenheit, sein eigenes inneres Leben, die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers erkennen zu lassen.

Nun ist das alles freilich nur die Erfüllung ganz selbstverständlicher Forderungen. Aber sie entgegen dem sonst am Ort üblichen Brauch einmal wirklich durchgeführt zu haben, bleibt ein Verdienst und umfaßt ein Stück wackerer Pionierarbeit. Ohne Zweifel hat der Frankfurt-Cronberger Bund sie geleistet



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT a. M. Spanierinnen.

und die Berechtigung dazu in der künstlerischen Qualität der Leistungen seiner Mitglieder erwiesen.

Soweit Nachbildungen, die auf Farben verzichten müssen, es vermögen, geben die Blätter dieses Heftes wohl einen guten Begriff davon. Es ist hier nur an eine allgemeine Anerkennung der Arbeit des Bundes in seiner Gesamtheit gedacht, nicht an ein lautes Rühmen der einzelnen Künstler. Darum soll auch die Besprechung der hier im Bilde gezeigten Werke in jedem Falle nur in einer knappen, sachlichen Kennzeichnung der Persönlichkeiten zusammengefaßt werden.

Im freien Sinn der Wortdeutung ist Wilhelm Trübner des Bundes Führer. Ein stolzer Namen, ein Wegzeiger in der Arbeit und zu ihrem Ziel. Für seine Kunst ist längst das rechte Wort gefunden: sie ist in jeder Äußerung und Übung Offenbarung gesunder Kraft. Was wäre zu ihrem Ruhm hier Neues zu sagen? Zumeist in Rudolf Gudden wirken nicht das lehrhafte Vorbild, aber das Temperament und der Eigenwille

Trübners fort, sodaß in dieser Hinsicht fast von einer Gefolgschaft gesprochen werden kann. Seit kurzem erst hat Gudden die Mittel einer akademisch ausgeglichenen, »zahmen« Kunst beiseite geworfen und mit Leidenschaft die neue Lehre aufgegriffen — vom Licht und seinen Wundern, von der unbegrenzten Möglichkeit aller Motive, sofern sie nur Träger und Spender des Lichtes sind. Nun ist ihm Spanien das liebste Land zum Schauen und Schaffen, und alles ist recht, was sich dazu bietet: die Landschaft und das Bildnis, die Straßenszenen und die Tiere. Groß und kühn hingestrichen, oder zu breiten Flächen vertrieben sitzen die Pinselhiebe auf der Leinwand, eine Flut hervorbrechender Lichter und Farben durch-, mehr noch nebeneinander. Aber in dem Gewirr behauptet sich jede körperliche Bildung, vor allem der menschlichen Gestalt. Aus Flimmern und Gleißen tritt sie stark und bestimmt hervor, nicht wie so oft auf impressionistischen Werken versinkt sie in den umfließenden Lichtwellen.

Dann die feinen stillen Bilder von Ottilie Röderstein. Ihre Porträtkunst — in den letzten Gaben mehr französischen Einflüssen zugewandt — schuf die früheren Bildnisse, die schlanke junge Amazone und das Selbstporträt, im Geiste der großen englischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts. Aber wenn bei diesen die Glätte und Eleganz der Darstellung die besten Kräfte in das Bild hineintragen, die Frankfurter Malerin geht völlig von der inneren Erfassung der Persönlichkeit aus. Ihre Bilder werden immer lebendiger, je länger man sie beschaut. Ganz selbstverständlich scheint im Bildnis der jungen Dame im Reitkleid die aufsteigende Senkrechte der hohen Gestalt durch die starke Neigung des Kopfes aufgehalten. Überhaupt zeigt sich dem gründlicher Prüfenden ein außerordentlich reiches und reizvolles Spiel der Linien in diesem Werk, das Erwägung und Bedachtsamkeit verrät, wo der rasche Blick nur Zufälliges sehen mag. Köstlich aber das Leben des Körpers im umschließenden Gewand. Wieviel gepriesene Porträtisten glauben nach der Durchführung von Kopf und allenfalls noch Händen die Arbeit getan. Das Übrige läßt sich ja nach der Modellpuppe rasch heruntermalen!

Im Selbstbildnis ist die stille Verträumtheit des Blicks in die Stimmung des Bildgrundes hinübergeführt, künstlerisches Gefühl und darstellende Mittel klingen zusammen.

Paris ist für Ottilie Rödersteins Schaffen mehr und mehr bestimmend geworden. Sie verbringt dort alljährlich einige Monate und hat sich — in persönlichem Verkehr mit den besten fortschrittlich gesinnten Künstlern — für die impressionistische Art klar und fest entschieden. Landschaften und Stilleben können's bezeugen. Aber es ist kein Experimentieren darin und kein äußerlich Prunken mit angelernter Kunstfertigkeit. Geblieben ist von der vordem geübten Technik die bestimmte Körperlichkeit und Kraft, plastisch greifbar drängt das Gegenständliche aus der Fläche des Bildes.

Die übrigen Genossen des Bundes erscheinen in den Abbildungen dieses Heftes mehr als Landschafter, als dies die verschiedenen Richtungen der einzelnen berechtigt erscheinen lassen. Aber die Auswahl der Bilder mußte nach mancherlei äußerlichen, auch technischen Erwägungen geschehen, und das Unterschiedliche und Persönliche im Werk des einzelnen tritt ja auch erkenntlich genug hervor.

Der in Frankfurt heimisch gewordene Italiener Ettore Cosomati ist in Arbeit und Auffassung von Trübner berührt. Der Eindruck seiner schönen Temperabilder geht von der Klarheit und Festigkeit der Zeichnung aus. Sicher und bestimmt wird der Blick in die Bildtiefe hineingeführt, meist bis zu einem begrenzenden Abschluß im Grunde, durch ein breitgelagertes Haus etwa, eine Mauer oder Hecke. Das gibt gute Gelegenheit, Einzeldinge einzuordnen, und das Auge an ihnen entlang zu leiten: über den spiegelnden Teich, über Tische und Bänke im Garten, die Kähne auf dem langgezogenen Kanal, vorbei an grünen Uferhängen und aufgereihten Alleen. Die Differenzierung des Räumlichen wird genau bestimmt. Dieser Absicht dient sogar die Farbe. Kühl und hell hebt sie die Sachen heraus, und in der peinlich sorgsamen Durchführung lebt die Freude des Künstlers an solcher Arbeit.

Hans Völcker geht von vornherein mehr vom malerischen Standpunkt aus. Seine Landschaften und Marinen stellen das ganze Bild unter die Herrschaft einer vorwiegenden Farbe, und die Darstellung faßt mit frischem, großen Zuge alle Einzelheiten so zusammen, daß ein starker Gesamteindruck erwächst, die raumschmückende Wirkung des Bildes sich leicht kundgibt.

Alfred Oppenheim zeigt die sichere Beherrschung einer vielfältigen Kunst im raschen Wechsel der Motive. Eine alljährlich



RUDOLF GUDDEN—FRANKFURT. Selbstbildnis.

in Paris verbrachte Zeit der Arbeit läßt seinen Anschluß an französische Art leicht begreiflich werden. Eine weiche, lockere Farbe trägt die Wirkung im Bildnis und in den prächtigen Gartenstudien — wo meist die Pracht bunter Beete den Künstler reizt — in Stilleben und malerischen Aufnahmen von Pariser Straßen und Plätzen. Das gibt sich alles reich und bewegt im Ton, aber im Ganzen wie im Besonderen ist jedes Vordrängen einzelner Werte mit bewußter Absichtlichkeit vermieden.

Hans Burnitz, des Meisters Peter Burnitz Sohn, wählt gleich dem Vater einfache Vorwürfe aus der Heimat, eine Wiesenböschung, einen stillen Teich, ein Stück Wald oder Feld. Und so einen kleinen Naturausschnitt malt er mit derselben Liebe und Freude am Erschauten, die den Vater erfüllt hat. Aber er sieht darum doch nicht mit dessen Augen



OTTILIE RÖDERSTEIN—FRANKFURT a. M.



OTTILIE RÖDERSTEIN—FRANKFURT a. M. Selbstporträt.

in die Welt. Was die Modernen technisch entdeckt und gewonnen haben, nützt er, indem er es mit feinem Verständnis an seine Art und Auffassung anpaßt. Klar stehen die Höhen, die Wälder im Licht. Aus kleinen getupften Flecken gewinnt er das zarte Leben der grünen Büsche und der ragenden Baumwipfel, das Ureigene, das doch jedes Motiv in sich schließt, malt er ins Bild hinein.

Robert Hoffmann packt die Arbeit robuster an. Er bringt seine Landschaften mit frischester Kraft auf die Leinwand. Wie bei Völcker spricht immer das ganze Bild als solches, und seinen dekorativen Wert betont die energisch gestrichene leuchtende Farbe.

In der Farbe liegt auch des vielgewandten Jacob Nußbaum Eigenart. Den Augenblicks-Eindruck hält er fest. Da ihm die weichen, von Dunst und Duft erfüllten Stimmungen vor allem lieb sind, so ist ihm das Land im Vorfrühling vertraut, wenn der braune Acker sich unterm grauen Himmel dehnt, spärlich noch der Schnee in schmalen Schluchten liegt, wenn ein feiner Regen unablässig aus den Wolken fällt. Aber auch den Winter hat er wohl gemalt und die Blüten-



OTTILIE RÖDERSTEIN – FRANKFURT. »Der Geiger«.

Paul Klimschs Studien- und Schaffensgebiet ist umfangreich und mit soviel Vorwürfen vertraut, daß es kaum möglich ist, seine Arbeit in einen bestimmten Kreis einzuschließen. Er übt eine flotte, rasche Wiedergabe, sodaß der Unterschied zwischen dem fertigen Bild und der frischen Studie oft schwer festzustellen sein würde, wenn diese Trennung der Begriffe in der Gegenwart überhaupt noch berechtigt ist. — In festem Anschluß als Mitglied gehört nur ein Frankfurter Bildhauer zum Bund, Josef Kowarzik. Diese Zeitschrift hat seine Kunst schon öfters rühmen und auch im Bilde vor ihre Leser bringen können. Außerhalb Frankfurts, wo er als Lehrer einer Bildhauer-Klasse am Städelschen Institut tätig ist, haben seinen Namen hauptsächlich die ob ihrer Lebendigkeit geschätzten Plaketten bekannt gemacht. Wie er auch die große

bäume im Mai und auf einer Jugendstudienfahrt die Sonnenglut des Orients.

In alten Gärten sucht Heinrich Werner verschwiegene Plätze auf, wo die großen Bäume nahe beieinanderstehen, sodaß das Sonnenlicht nur in Streifen durch das Blätterdach fallen kann und gleich großen Goldstücken in hellen Flecken auf dem Boden liegt. Alte Schlösser in den alten Gärten malt er gern. Dann freut es ihn, das Leben eines solchen Baues zu zeigen. Die Mauern stehen fest im Grund, Dach und Fenster sitzen richtig und solide, gewichtig die Treppe vor dem Untergeschoß, und wer da meint, daß dies Nebendinge seien, der prüfe einmal nach, wieviel gemalte Architektur in dieser Hinsicht eine gründliche Kritik aushalten kann.

Form der freien Plastik beherrscht, werden die Abbildungen andeutend klarmachen. Das kleine Mädchen auf der Schildkröte ist als Brunnenfigur gedacht. In fester Geschlossenheit steht der jugendliche Akt. Die Gruppe »Menschen« gibt die jungen Körper in voller Pracht der Form und ihrer Bildung und ist doch ganz von dem inneren Leben des Gedankens, des Leid und Widerstand lösenden Entschlummerns erfüllt. Dagegen zeugt die aus dem rauhbehauenen Stein heraustretende Grabmalfigur die große monumentale Gestaltung und sie gibt ein Zeugnis der Richtung, der Kowarziks Schaffen mehr und mehr zustrebt.

Die Überschau zeigt, daß dem gesunden Wollen, wie es die Gemeinschaft des »Frank-



OTTILIE RÖDERSTEIN.

OTTILIE RÖDERSTEIN—FRANKFURT a. M. STILLEBEN.



OTTILIE RÖDERSTEIN. STILLEBEN.



OTTILIE RÖDERSTEIN. Stilleben.

furt-Cronberger Bundes« darstellt, ein ehrliches und gutes Können gesellt ist. Nichts anderes wollten diese Ausführungen sagen.

Ihr Ergebnis lenkt von selbst zu einer ganz natürlich angeschlossenen Forderung: Möge sich das reiche Frankfurt darüber klar werden, daß es sich selbst nützt, wenn es seine Künstler sich erhält und wenn es sie fördert.

Das nächstliegende und naturgemäße Mittel dazu wird die Heranziehung der heimischen Kräfte zu großen künstlerischen Aufgaben sein. Es ist weder Eitelkeit, noch Kirchturmpolitik, wenn die Frankfurter Künstler und Kunstfreunde darauf hinweisen als auf eine selbstverständliche Pflicht der Stadtgemeinschaft. Wiederum an den Bauten aus neuester Zeit ließe sich leicht zeigen, wie die Heranziehung vielbeschäftigter auswärtiger Berühmtheiten Werke in die Mainstadt bringt, die künstlerisch isoliert, losgelöst von der heimischen Tradition dastehen. Die Geschichte eines großen städtischen Auftrags aus jüngster Zeit ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich. Man redet ja soviel von Bodenständigkeit und Heimatkunst in unseren Tagen! Und es handelt sich bei der ausgesprochenen Forderung gar nicht um eine materielle Unterstützung der einzelnen Beauftragten. Erkennen deren Kunstgenossen, daß die Auswahl mit der rechten Einsicht in die besondere Art der Aufgabe in jedem Falle geschieht, daß bei der Gewährung der nötigen Mittel ein würdiges, aber auch ein rechtes Maß gehalten wird, so erwächst daraus auch der Glaube an eine gebührende Einschätzung der gesamten künstlerischen Arbeit, eine wirkliche Freude am Schaffen. Und es hieße wahrlich Wasser in den Main tragen, wollte man hier die Vorteile aufzählen, die der Stadt aus einem blühenden Kunstleben zuteil werden könnten. Rings um das große und reiche Frankfurt sind auch andere Städte in den letzten Jahrzehnten fröhlich und prächtig gediehen.

Am Beispiel des stillen Darmstadt ist wohl am besten zu erkennen, wie Schutz und Pflege der Kunst den Ruf einer Stadt geradezu umwandeln können. In Karlsruhe und in Stuttgart ist viel neues Streben frei und lebendig geworden. Mannheim kann auf das stolze Werk seiner vorjährigen Ausstellung verweisen, und Wiesbaden rüstet sich zu einem ähnlichen Unternehmen.

All dies sind Vorzeichen und Mahnungen für die stolze Nachbarin. —

PROFESSOR H. WERNER.



JOSEF KOWARZIK–FRANKFURT a. M. Plakette mit Silbereinlage: »Badende«.

PFLEGE UND LEITUNG MODERNER ÖFFENTLICHER GALERIEN.

VON FRANZ SERVAES—WIEN.

Die öffentlichen Sammlungen moderner Kunst hören nicht auf, Sorgenkinder für uns zu sein. Über der Berliner Nationalgalerie, sonst unserem Stolz, lastet seit der »Beurlaubung« Tschudis peinliche Ungewißheit; die Münchner Neue Pinakothek ist etwas so farblos Schillerndes, daß ihr das erregende Moment fast völlig fehlt; und die Wiener Moderne Galerie ist zum weitaus größten Teile ein ungelöstes Versprechen geblieben. Nun kann man ja sagen, daß alle diese Anstalten nichts anderes als notwendige Übel seien und daß sie selbst, wo sie das Vollkommenste bieten, immer noch für einen Widersinn zu gelten haben, und wohl gar für einen barbarischen! Die Kunst sei nicht dazu da, aufgestapelt zu werden; sie werde in Museen getötet und ihrer eigentlichen Bestimmung und Wirkung entzogen. Doch wird mit derlei hypochondrischen Litaneien nichts ausgerichtet. Ihre philosophische Berechtigung mag zugegeben werden; aber das praktische Leben darf sich hierdurch nicht abhalten lassen, die ihm gemäßen Formen zu finden. Und gute moderne Galerien sind für das moderne Leben eine Formfrage ersten Ranges. Je entfesselter heutzutage die Produktion ist, je heftiger und anspruchheischender sich die Talente drängen, desto gebieterischer wird die Pflicht, zu einer Ordnung und Übersicht zu gelangen. Und diese Pflicht haben eben die modernen Galerien zu erfüllen. Sie sollen gleichsam der ruhende Pol in der ewig vorwärts treibenden Entwicklung sein; die in monumentaler Umgebung vereinigte Auslese des Besten, was unsere Periode künstlerisch schafft; kurz, unser künstlerisches Vermächtnis an die Zukunft. Es sind hohe Gesichtspunkte, die hier erreicht, bedeutende Verpflichtungen, die erfüllt werden sollen. Und die Öffentlichkeit hat ein Recht und ein Interesse, mit darüber nachzudenken, wie diese Aufgaben gelöst werden können.

Die allererste Grundbedingung für ein förderliches Gedeihen dieser Anstalten ist die, daß sie reine Kunstanstalten seien. Sie müssen durchaus geschützt sein gegen Einflußnahmen anderer



JOSEF KOWARZIK FRANKFURT. BRONZE-PLASTIK.



JOSEF KOWARZIK FRANKFURT a. M. »MENSCHEN«.



JOSEF KOWARZIK. STUDIE.



ETTORE COSOMATI—FRANKFURT a. M. Temperagemälde: »Rumpenheim«.

Art, dürfen nicht durch Rücksichten, Verbindlichkeiten, Kompromiß-Nötigungen in ihrer freien Bewegung und Selbstentschließung gehindert sein. Weder die staatliche Politik, noch die Parteitaktik, noch die Religion, noch irgendwelche andere geistige oder öffentliche Gewalt soll die Entwicklung einer derartigen Kunstanstalt hemmen oder ablenken dürfen. Ich weiß, ich proklamiere hier einen Idealzustand, der nie und nirgendwo erreicht worden ist, noch kaum jemals erreicht werden wird. Um so entschiedener muß das Prinzip als solches betont werden, damit man wenigstens annäherungsweise ihm nachkomme. Leider sind wir noch überall recht weit davon entfernt. Der Staat, der den größten Teil des Geldes hergibt, der das Gebäude errichtet hat und die Verwaltung besoldet, will allemal mit dreinzureden haben. Und da der Staat stets Rücksichten auf Parteiforderungen zu nehmen oder Gefälligkeiten zu erfüllen oder Jemanden mundtot zu machen hat, so kann und wird er seinen Einfluß von den verschiedensten außer- oder auch antikünstlerischen Gesichtspunkten aus geltend zu machen versuchen. Um diesem Einfluß entgegenzutreten, ihn zumindest nicht ungebührlich sich auswachsen zu lassen, bedarf es vor allem eines mit umfassenden Machtbefugnissen ausgerüsteten, künstlerisch hochgebildeten Direktors, der in einem unabhängigen Kuratorium reiner Kunstfreunde seinen Rückhalt habe. Doch auch dieses ist bisher nur mangelhaft erreicht. Selbst Tschudi, der vieles durchzusetzen vermochte, sah überall dicht vor sich die Grenzen seiner Machtfülle und er bedurfte oft feiner und geduldiger taktischer Manöver, um selbst allerberechtigteste Anforderungen durchzusetzen. Geradezu grotesk aber sind die Zustände derzeit in Wien. Dort besteht nämlich überhaupt kein Direktor der modernen Galerie. Es fehlt also in dieser Stadt diejenige Persönlichkeit, die sowohl Plan und Initiative zu entfalten, als auch die letzte und höchste Verantwortung zu tragen hätte. Mit anderen Worten, die Wiener Galerie ist ganz in den

ETTORE COSOMATI—FRANKFURT. TEMPERA-GEMÄLDE: »AM TEICH«.



ETTORE COSOMATI FRANKFURT. TEMPERA-GEMÄLDE: »DER KANAL«.



HANS VÖLCKER—WIESBADEN. Früher Herbst.

Händen von Behörden, die naturgemäß nach überwiegend bureaukratischen Gesichtspunkten verfahren. Nicht genug damit, sind diese Behörden noch nicht einmal einheitlich organisiert. Da vielmehr der Staat (durch das Unterrichts-Ministerium), das Land Nieder-Österreich (durch den Landtag) und die Stadt Wien (durch die Gemeindeverwaltung) nach bestimmt festgesetzten prozentualen Abstufungen die Galerie in der Hand haben, so haben alle drei Korporationen auch mitzuraten und mitzutaten. Jede von diesen kauft, was ihr beliebt, und steckts dann in die Moderne Galerie. Da kein Direktor da ist, der ein Vetorecht hätte, beziehentlich die drei Gewalthaber nach einheitlichem Gesichtspunkt zu lenken und widereinander auszuspielen vermöchte, so erhellt schon von selber, mit welch blamabler Planlosigkeit hier verfahren wird.

Man braucht gegen den modernen Staat garnicht unnötig mißtrauisch zu sein, man mag ihm getrost die allerbesten Absichten und wirkliche Liebe und Sorge für die Kunst zutrauen: er bleibt doch immer ein völlig ungeeignetes Instrument für die direkte Leitung einer öffentlichen Kunstsammlung. Der Staat wird nämlich stets die Fürsorge für die Kunst mit der Fürsorge für die Künstler verwechseln, und dies ist der verhängnisvollste Fehler, den er nur begehen kann. Es mag paradox klingen, aber es hat zweifellos sein Körnchen Wahrheit, wenn ich erkläre: die Künstler sind, als bürgerliche Individualitäten, die geborenen Feinde der Kunst. Berufskünstler müssen stets zunächst für sich selbst und ihre eigenen Werke sorgen und je zahlreicher sie vorhanden sind, und je enger sie sich zusammenschließen, um so blinder und verderblicher werden sie meist in ihren Ansprüchen. Die Kunst aber will einzig und allein die Herrschaft der höchsten Vollendung; sie fragt nicht nach den Künstlern, sondern bloß nach der Höhe ihrer Leistungen. Der Staat steht nun zunächst den Künstlern als lebendigen Mächten gegenüber; sie sind ihm eine aufmerksam zu berücksichtigende soziale Gliederschaft, die er nach Möglichkeit zufrieden stellen will. Die Kunst hingegen — für den Staat ist sie Hekuba. Oder sie ist



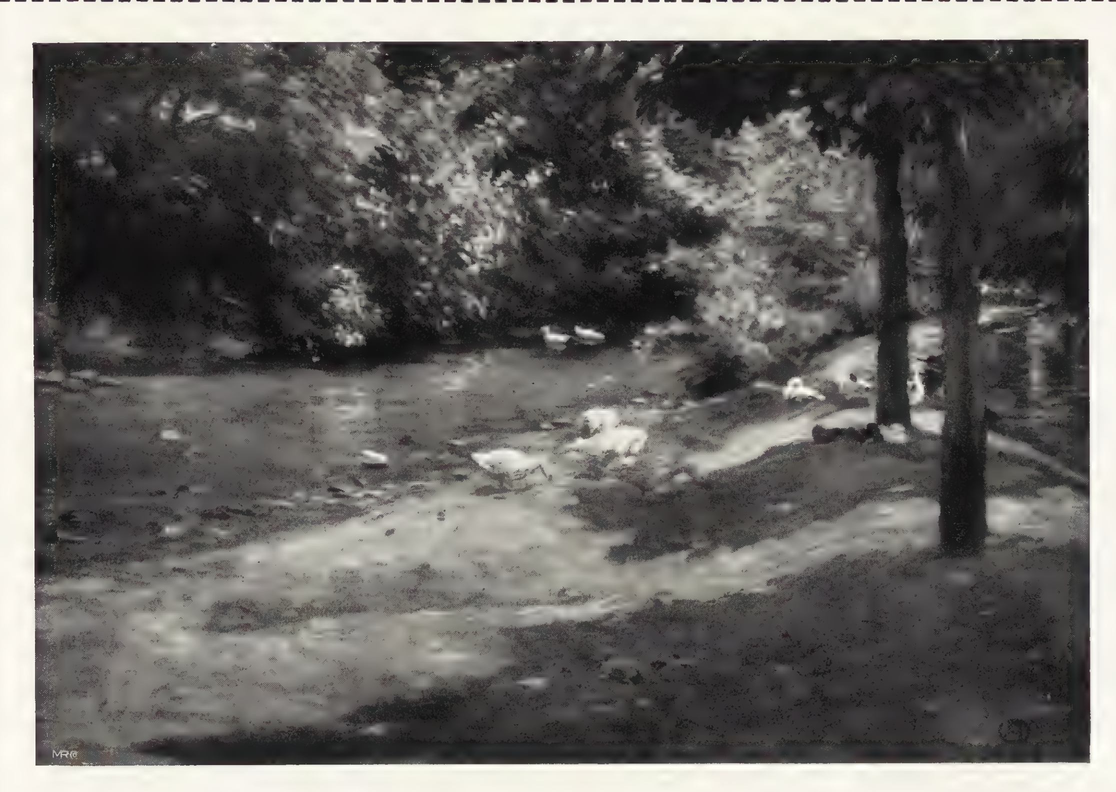
HANS VÖLCKER-WIESBADEN.
Gemälde: »FRÜHLINGS-STURM«.



HANS VÖLCKER—WIESBADEN. »Schloß Adendorf«.

ihm das Buch mit sieben Siegeln. Oder sie ist ihm ein erlernter und erstarrter Schulbegriff. Der Staat kann garnicht für die Kunst sorgen, aus dem einfachen Grund, weil er sie nicht kennt. Der Staat kann stets bloß auf Künstler und Kunstfreunde hören und da er auch hier weit mehr sich darauf versteht, die Stimmen zu zählen, als sie zu wägen, so wird er in seinen Entschließungen fort und fort, auch beim allertreuesten Willen, von außerkünstlerischen Erwägungen geleitet. Am allerschlimmsten aber ist es, wenn der Staat Mitleid mit den Künstlern hat; wenn er ihnen ihre Werke abkauft, um sie hiermit, als brave Leute, indirekt zu unterstützen. Oder wenn er, zwischen mehreren künstlerischen Parteien und Genossenschaften eingeklemmt und von allen Seiten gehörig ins Feuer genommen, zur »Unparteilichkeit« und »Objektivität« seine Zuflucht nimmt und Talent und Routine, Heroismus und Geschäftssinn mit vollkommen gleicher Huld und Gnade beschenkt. Oder wenn er endlich gar sich verpflichtet fühlt, auf allen größeren Ausstellungen des Landes gleichmäßig zu kaufen und dann bei wichtigen außerordentlichen Gelegenheiten die besten Chancen vorübergehen lassen muß, weil er alsdann niemals verfügbares Geld in der Hand hat.

Auf diese Weise füllt sich eine Galerie, die allzu direkt dem Staat untersteht, sehr schnell mit Mittelmäßigkeiten an. Die vorhandenen Mittel werden in möglichst kleinen Dosen an möglichst Viele zersplittert, denn man gedenkt hierdurch die breiteste Zufriedenheit zu erzielen. Das sind typische Fehler, die sich stets widerholen werden, wo es an einheitlicher, zielbewußter und vor allem an fachmännischer Leitung fehlt. Darum ist eben ein möglichst unabhängig gestellter, urteilsfähiger und energischer Direktor für das Aufblühen einer öffentlichen Kunstsammlung die zweite unumgängliche Notwendigkeit, und zwar für eine moderne Sammlung noch mehr als für eine historische. Der Historiker steht kaum noch vor schwierigen ästhetischen Problemen. Er



ALFRED OPPENHEIM -FRANKFURT. »Mühlbach«.

muß vor allem eine wissenschaftlich geschulte Kraft und dann gewiß auch ein tüchtiger Geschäftsmann sein. Der Leiter einer den zeitgenössischen Werken gewidmeten Galerie aber muß ein geniales Witterungsvermögen besitzen, muß über ein unerschrockenes, auf feinstem Geschmack beruhendes Urteil verfügen und muß eine große Liebe für das Werdende und Ringende mit einem sicheren Instinkt für das Reifgewordene verbinden. Er muß der Mann des raschen Entschlusses und des energischen Zupackens sein. Vor allem aber muß er mit weitausschauendem Plane an sein Werk gehen, muß alle auszufüllenden Lücken genau kennen, darf sich nie von Zufälligkeiten leiten lassen und soll doch allen vom Zufall geschenkten, oft ganz unschätzbaren Anregungen zugänglich bleiben. Endlich muß er immer Geld haben. Das heißt, wenn er zufällig selber keines hat, so muß er stets Leute wissen, die ihm zu wichtigen Zwecken rasch welches geben. Überhaupt muß er sich sehr viel schenken lassen; aber er muß sich seine Geschenke aussuchen. Leeren Ballast darf er sich niemals aufpacken lassen. Auch die Geschenke müssen einer planmäßigen Bereicherung der Galerie dienen.

Natürlich wird jede Galerie ihren besonderen Plan haben müssen. Und doch ist, von höherem Gesichtspunkt betrachtet, dieser Plan immer wieder derselbe. Nämlich folgender: Im Mittelpunkt einer jeden derartigen Sammlung wird die örtliche Künstlerschule zu stehen haben, und dieses wird hiermit der Sammlung stets eine eigene Signatur und ein natürliches Schwergewicht geben; in entsprechenden Abständen wird alsdann die Kunst sowohl der entfernteren Landschaften des Vaterlandes wie der auswärtigen Länder in ihren entwicklungsgeschichtlich wichtigen Repräsentanten zu folgen haben. Dieses Programm verfolgt einen doppelten Zweck. Zunächst soll es das Museum zu einer Art von Zentralstelle für die Betrachtung provinzialer Kunstleistungen ausbauen; und es soll hierin eine schöne Vollständigkeit anstreben. Es wird ihm unverwehrt sein, auf diesem Gebiet auch die kleineren Meister, soweit sie ein reines und ernstes Streben bekunden, zu berücksichtigen; natürlich im gebührenden Abstande von den führenden Großen, die nach dem ganzen Umfang ihres schöpferischen Talentes zu veranschaulichen sind und deshalb einen ent-



ALFRED OPPENHEIM. Porträt Dr. Z.

Sammlung ihren österreichischen Grundcharakter stärker betonen. Wäre in Wien ein Direktor, so hätte er dort eine herrliche Aufgabe. Zumal auch was den erweiterten Ausbau der Galerie betrifft. Denn da von Außer-Österreichischem beinahe noch nichts vorhanden ist, so bleibt eben fast noch alles zu tun. Noch ist weder Menzel, noch Leibl (außer zwei Studienköpfen), noch Manet, noch Monet (außer einem Studienkopf), noch so viele Andere der großen Meister entsprechend vertreten. Wirklich gut hingegen Klinger und Segantini. Auch Böcklin tritt mit seiner großen Meeresidylle vom Jahre 1887 mächtig hervor. Welche Kopflosigkeit daher, wo noch soviele Lücken anszufüllen waren, einen zweiten Böcklin recht minderer Qualität (die ganz späte »Venus Genetrix«) und ohnedies für einen unverhältnismäßig teuren Preis (80000 Mark) hinzuzukaufen! Ganz außerhalb eines vernünftigen Planes lag ferner die Erwerbung eines mittelmäßigen Porträts von Goya (wobei man

sprechend größeren Raum für ihre Werke zu beanspruchen haben. So hat man in Berlin sehr richtig Menzel, in Wien Waldmüller mit besonderen Kollektionen bedacht. Ist nach dieser Richtung der Grundstock richtig gelegt und der fernere Ausbau glücklich in die Wege geleitet, so wird der andere Zweck des Programms der sein, der heimischen Kunst und den heimischen Kunstfreunden durch Einreihung fremder Werke Genuß und Anregungen darzubieten. Hierbei sollten die Meister zweiten und dritten Grades möglichst zurückgedrängt, hingegen diejenigen ersten Grades mit der ganzen Pracht ihres Könnens in den Vordergrund gestellt werden. Je weiter eine Galerie angelegt ist, desto ersprießlicher wird sich nach dieser Richtung ihr Wirkungskreis ausdehnen können. So ist die Berliner Nationalgalerie mit gutem Grund als eine universelldeutsche Sammlung durchgeführt worden, bei der das märkisch-preußische Element nur eine gut betonte lokale Note abgibt, ohne für das ganze den Ausschlag geben zu dürfen. Hingegen ist es richtig, daß die Wiener

wenigstens die eine Vorsicht übte, das Bild sich schenken zu lassen). Denn Goya hat gerade in dieser Sammlung, für die bisher der heimische Waldmüller nach rückwärts den geschichtlichen Grenzpunkt sehr richtig fixierte, garnichts zu suchen. Ich führe diese beiden Beispiele an, um zu zeigen, wie schwer es ist, den Ausbau einer Sammlung konsequent und umsichtig zu leiten. An sich ist es ja stets verführerisch, einen Böcklin oder Goya (selbst mittlerer Güte) zu kaufen. Wenn aber aus diesem Grunde die nächsten und notwendigsten Ziele und Bedürfnisse aus dem Auge verloren werden und die klaffendsten Lücken jahrelang weiter klaffen müssen, so werden derartige »Gelegenheitskäufe« (von der Überzahlung ganz abgesehen) zu dilettantenhaften Willkürlichkeiten.

Als letzter Hauptpunkt bei einer modernen Galerie bleibt zu merken: daß sie, als geschlossener und lebendiger Organismus, selber ein Kunstwerk sei. Sehr viel wird hierzu naturgemäß das Haus beitragen, in dem die Sammlung untergebracht ist. Noch sah ich kein einziges, das unseren vorgeschrittenen



ALFRED OPPENHEIM—FRANKFURT. ST. NIKOLAS-TURM IN TURNES.



HANS BURNITZ—FRANKFURT a. M. »Oberes Maintal«.

und aufgeklärten Anschauungen voll genügen könnte. Hier ist Wien eine Gelegenheit geboten, für manches, was bisher dort verfehlt wurde, gleichsam seine Revanche zu nehmen. Denn da einstweilen alles bloß provisorisch untergebracht ist, ein eigener Bau also irgendwann einmal errichtet werden muß, so steht dem nichts im Wege, daß man dort einen wirklich ideal angelegten modernen Museumszweckbau begründe: mit mild-reicher Belichtung, mit angenehm-einleuchtender Raumverteilung und mit jener bescheidenen dekorativen Wirkung, die die aufgestellten Kunstschätze als die Hauptsache hervortreten läßt. Neben dem Bau muß aber auch die Sammlung selber, ja sie in erster Linie, einen abgerundeten künstlerischen Charakter tragen. Und den kann sie haben, auch während sie noch mitten im Wachstum steht. Wenn Goethe einmal überaus zutreffend sagt: »Das Werk des echten Künstlers ist in jedem Zustande fertig«, so darf man wohl auch von einem gutgeleiteten Museum sagen, es vermöge in jedem Stadium den Geist überlegter künstlerischer Ordnung zu verraten. Den artistisch-sinnvollen Zug seiner Struktur kann es von Anfang an bekunden. Und dies ist's, was wir ernstlich zu fordern haben. Ohne organische Belebung von Innen heraus, ohne deutlich erkennbare Formgestaltung bleibt jede moderne Galerie nur eine stimmungslose Anhäufung von Kunstwerken. Wir mögen das Einzelne bewundern, aber das Ganze macht uns unwirsch. Denn nichts kann ein Kunstwerk weniger vertragen als eine unkünstlerische Umgebung oder als die Eingliederung in einen willkürlich und zufällig hergestellten Zusammenhang. Sollen wir in einem Museum zu wahrhafter Erhebung und Hochstimmung der Seele gelangen, so muß überall in fein abgewogenen Proportionen ein zwingender Rhythmus sich uns offenbaren. In der Hinsicht gilt für die Sammlung von Kunstwerken kein anderes Gesetz als für die Kunstwerke selbst. Sie soll ein Kunstwerk sein gleich ihnen und überall, in Gruppierung und Aufstellung, wie in ihrer Wahl und Anordnung den Stempel einer in sich geschlossenen künstlerischen Persönlichkeit tragen. Nur so vermag das den Museen vielfach anhaftende Odium, daß sie kunstwidrige Aufstapelungen seien, überwunden zu werden; ja es wird sich in sein ruhmvolles Gegenteil verwandeln. —



HANS BURNITZ—FRANKFURT a. M. »PAPPELN UND WEIDEN«.



ROBERT HOFFMANN—CAMP a. RH. »WINTER AM RHEIN«.



ROBERT HOFFMANN—CAMP a. RH. FLUSS IM WINTER.



HEINRICH WERNER FRANKFURT. MORGENTRUNK.



JAKOB NUSSBAUM FRANKFURT. FREILICHT-BILDNIS.



JAKOB NUSSBAUM FRANKFURT A. M. PLACE BAB SONIKA IN TUNIS.



JAKOB NUSSBAUM FRANKFURT A. M. »VORFRÜHLING IM ODENWALD«.

PAUL KLIMSCH—FRANKFURT A. M. LANDUNGS-BRÜCKE BEI BAD SCHACHEN, BODENSEE.



PAUL KLIMSCH—FRANKFURT A. M. SKIZZE AUS DER EIFEL.

Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühesten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das Genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete, ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade wahr würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten. — Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge, und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht, und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. — Goethe.



HEINRICH WERNER—FRANKFURT. »Sommerabend«.



PROFESSOR G. WICKOP—DARMSTADT. Arbeits-Zimmer mit Nußbaum-Täfelung.

HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST · DARMSTADT 1908.

RAUMKUNST II.

Die hier nachfolgenden Abbildungen aus der Raumkunst-Abteilung sollen dartun, daß es der Ausstellungsleitung nicht darum zu tun war, ausschließlich Prunkräume für die oberen Zehntausend vorzuführen. Hier in Darmstadt ist an sich die gleiche Steigerung zu finden wie 1906 in Dresden; man hat versucht, dem kleinen Manne gerecht zu werden, dem wohlhabenderen Mittelstande eine angemessene Raumkunst zu bieten und den Begüterten eine geradezu glänzende Perspektive prunkvoller Zimmerfluchten zu zeigen. An die letztere anschließend, verdient wohl noch das Arbeitszimmer mit Bibliotheksraum, abgebildet auf S. 121—123, genannt zu werden, das große Gediegenheit und Schönheit aufweist und in seiner soliden, sorgfältigen Ausführung direkt hinter den vorauf besprochenen Räumen rangiert. Die gesamte Holzarchitektur und das Mobiliar sind aus dunklem Nußbaumholz gefertigt. Die Raumdisposition wie auch die architektonische Gliederung sind sehr gut gelungen, die Möbel praktisch und bequem, wenn auch ohne persönliche Eigennote. Etwas verfehlt scheint mir Bank und Brunnen in der Türlaibung, mit welcher Anordnung an dieser Stelle wohl nichts anzufangen sein dürfte. Der Urheber des Raumes, Hochschulprofessor Georg Wickop—Darmstadt, verdient aber trotzdem unsere warme Anerkennung, weil er, obgleich im großen ganzen die ältere Richtung in der Architektur noch etwas auf ihm lastet, zu den wenigen Akademikern zählt, die der Zeitforderung nennenswerte Konzessionen machen. Wir haben dafür in den Räumen der Dresdener Architekten die besten Belege, denn diese



PROF. G. WICKOP DARMSTADT.
ARBEITS-ZIMMER. AUSFÜHRUNG: HOF-MÖBELFABRIK J. GLÜCKERT DARMSTADT.



PROFESSOR G. WICKOP DARMSTADT.
SOFA-NISCHE IM ARBEITS-ZIMMER.

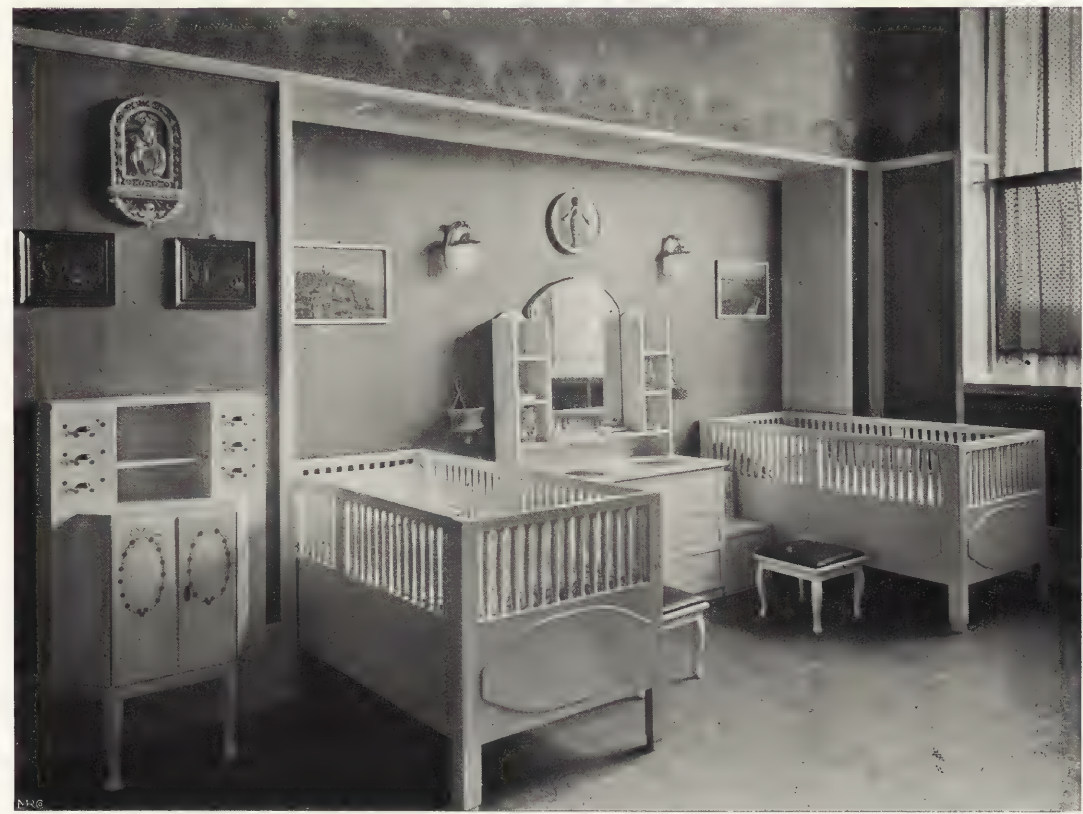


PROFESSOR G. WICKOP DARMSTADT. Kinder-Schlafzimmer mit Schlafraum des Kinder-Fräuleins.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik J. Glückert—Darmstadt.

schaffen noch immer reichlich in den Formen des schwülstigen Dresdener Barocks.

Professor Wickop zeigt aber noch an anderer Stelle in recht erfreulicher Frische, daß er gegebenenfalls dem ganzen akademischen Regelwerk sehr wohl entsagen kann. Sein Kinderschlaf- und Kinderspielzimmer muten durchaus gesund und lebensfreudig an. Ich gebe gern zu, daß es sich auch hier nicht um ganz Neues handelt, daß man vielmehr dieses und jenes Stück schon anderswo ähnlich gesehen hat; die Gesamtleistung kann aber jeden Vergleich aushalten, weil in sie unendlich viel Liebe und Erfahrung für den Gegenstand hineingelegt worden ist, weil der innere Zusammenhang eine durchaus künstlerische Note zeigt. Wir finden dafür in den auf Seite 124 und 125 gegebenen Abbildungen genügende Bestätigung. Die Ausführung der Wickopschen Zimmer bewirkte die altangesehene Hofmöbelfabrik J. Glückert—Darmstadt, deren Werkstätten in der Kunsttischlerei stets Ausgezeichnetes leisteten.

Architekt Alfred Koch—Darmstadt, der auf der Ausstellung mit einer ganzen Reihe ansprechender Räume vertreten ist, wuchs innerhalb der Darmstädter Bewegung zu einer achtbaren Kraft heran, die namentlich bürgerlichen Ansprüchen mit bestem Erfolg gerecht zu werden vermag. Seine Möbel sind gut empfunden, zweckentsprechend; nur fehlt ihm noch die Erfahrung für die Einheitlichkeit der Raumlösung, er bestellt die Wände noch zu sehr, d. h. er bringt sie zuwenig mit dem Raum logisch und maßstäblich in Zusammenhang. So zeigt sein von der Firma Ludwig Stritzinger—Darmstadt recht anerkennenswert ausgeführtes Speisezimmer zwei grundverschiedene Noten; so etwas kann man nur machen, wenn die Architektur selbst die Raumteilung übernimmt. Sein Herrenzimmer, von derselben Firma, auch recht gut gearbeitet, ist in dieser Beziehung viel befriedigender ausgefallen, namentlich wirkt die Sofa-Ecke recht anheimelnd. Koch hat überhaupt Geschick für die Gruppierung von Möbeln, einzelne Wände mit solchen sind für sich immer gelungen geraten. Man vergleiche die Abbildungen aus diesen beiden Zimmern



PROFESSOR G. WICKOP -DARMSTADT. KINDER-SCHLAFZIMMER. MÖBEL WEISS LACKIERT.



PROFESSOR G. WICKOP. KINDER-SPIELZIMMER.

Ausführung: Hof-Möbelfabrik J. Glückert—Darmstadt.



AUSSTELLUNGS-RAUM DER GROSSHERZOGLICHEN LEHR-STÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST IN DARMSTADT.
Ausführung: Hof-Möbelfabrik J. Glückert, Stukkateur Georg Gerlach, Guido Krebs, Marmor-Arbeiten, Gasapparat- und Gußwerk—Mainz, Erzgießerei A. Brandstätter—München.

auf Seite 128 und 129. Eine größere Raumlösung, der allerdings eine gegebene Aufgabe zu Grunde lag, umfaßt Kochs Lehrer- und Sitzungszimmer für das Großh. Gymnasium in Offenbach am Main. Damit kann man sich durchaus befreunden; das Zimmer spiegelt den Charakter seiner Bestimmung wieder. Ausgeführt wurde es durchaus sachgerecht und sauber, von der Firma Ph. Forster & Söhne, Werkstätten für Innenausbau, in Offenbach a. M. Das ist ein ausgesprochenes Sitzungszimmer für Lehrer, keins für Aufsichtsräte; die Stühle mit ihrem berechneten Tischmaß verlangen Disziplin, Korrektheit. — Die noch von Alfred Koch entworfene Küche mit Speisenverwahrraum, auf Seite 130 und 131 wiedergegeben, ausgeführt von der Firma Gebr. Roeder, Herdfabrik, Darmstadt, zeigt alle Errungenschaften der Neuzeit in etwas gedrängter Zusammenstellung. Bei solcher Raumanlage hätte sich wohl auch eine Abzweigung für die Spülküche ermöglichen lassen. Ich frage mich bei allen Räumen zunächst, wer soll sie denn benutzen; handelt es sich hier offenbar um eine herrschaftliche Küche, dann muß die Einrichtung ihres Betriebes doch auch das Allernotwendigste ins Auge fassen. Das ist hier bei allem sonstigen Reichtum nicht geschehen.

In den auf Seite 132 und 133 wiedergegebenen Vorplatz- und Gartenmöbeln zeigt sich Koch dagegen wieder von seiner besten Seite. Die Formen sind vernünftig gedacht, etwas feierlich gehalten, aber nicht unbequem. Die Ausführung stammt von Derichs & Sauerteig in Koburg und A. Mateo—Darmstadt.

Eine ausgezeichnete Leistung umfaßt der wundervolle Raum der Großherzoglichen Lehrstätten für angewandte Kunst zu Darmstadt, der wieder verrät, in welchem innigen Zusammenhang seine Raumgestaltung zu den Müllerschen Prunkräumen steht. Der erste Entwurf zu dieser Schöpfung stammt von einem jüngeren Mitarbeiter Professor Müllers, namens Arthur Halbach, der seine Ausbildung auf der Kunstgewerbeschule zu Elberfeld genossen hat. Halbach erhielt in einem engeren

Wettbewerb für seinen Entwurf einen ausgeworfenen Preis und die Ausführung zuerkannt, die dann unter Prof. Müllers Leitung bearbeitet worden ist. Auch dieser Raum sollte eigentlich so erhalten bleiben, er ist von allen der dort gebotenen Schul-Arbeiten die einwandfreieste Leistung. Trotz der vielen Mitarbeiter und Ausführenden spricht uns hier eine große Geschlossenheit und Harmonie an, deren Einzelwerke, zum Teil von hohem Können zeugend, uns viel zu sagen haben. Die Großh. Lehrstätten zeigen in diesem Raum wie ersprießlich die verschiedenen Künste und Techniken bei der Lösung großer Aufgaben Hand in Hand zu arbeiten vermögen. Sie haben ihre Berechtigung damit überzeugend



AUSSTELLUNGS-RAUM DER GROSSHERZOGLICHEN LEHR-STÄTTEN FÜR ANGEWANDTE KUNST IN DARMSTADT.



ALFRED KOCH DARMSTADT. SPEISE-ZIMMER.



ARCHITEKT ALFRED KOCH—DARMSTADT. SPEISE-ZIMMER IN DUNKEL GEBEIZTEM EICHENHOLZ.
Ausführung: Möbelfabrik Ludwig Stritzinger—Darmstadt.



ALFRED KOCH—DARMSTADT. HERREN-ZIMMER.



ARCHITEKT ALFRED KOCH—DARMSTADT. HERREN-ZIMMER IN EICHENHOLZ.
Ausführung: Möbelfabrik Ludwig Stritzinger—Darmstadt.

ALFRED KOCH – DARMSTADT. KÜCHE NEBST ANRICHTE.



ALFRED KOCH – DARMSTADT. HERDSEITE OBIGER KÜCHE.

Ausführung des Herdes, der Wärmevorrichtung etc.: Herdfabrik Gebrüder Röder—Darmstadt.

dargetan. Die Seiten 126 und 127 bieten zwei Ansichten des prächtigen Raums.

Man sollte auch in unserer Zeit darauf halten, daß dem Liebhabergeschmack an kostbaren Techniken und auserlesenen Stücken so weit als irgend möglich Rechnung getragen wird. Wie leicht ist eine wertvolle Technik in Vergessenheit geraten, wie schwer wieder entdeckt. Wir haben ja doch immer noch kunstverständige reiche Leute, die nun mal durchaus etwas Apartes, Außergewöhnliches in Idee, Material und aufgewandter Arbeit haben wollen. Ihnen kann geholfen werden, muß geholfen werden, wenn wir nicht schließlich wieder dahin kommen wollen, errötend eingestehen zu müssen — das können wir nicht mehr leisten, denn wir sind darin außer Übung gekommen. Nie sollte man nach oben wie unten durch irreführende Schwarzmalerei Grenzen ziehen wollen. Zu allen Zeiten haben wir Ärmlichkeit und Prunk in Gerät, Mobiliar und Kleidung nebeneinander gehabt; überall war bis heute Steigerung der Leistung die treibende Kraft des Fortschritts. Es wäre Unsinn, eine Kulturroheit, ein gutes Buch handschriftlich herstellen zu lassen. Nur zwei Menschen hätten daran Freude: Hersteller und Besteller; Millionen müßten nach dem Inhalte des Buches hungern. Lassen wir jedem die Freude an der Arbeit, an seiner und anderer Arbeit, denn das ist der eigentliche Segen der Kultur. Deshalb Freiheit jeg-



ALFRED KOCH—DARMSTADT. Anrichte zu nebenstehender Küche.
Möbel von M. Horch & Co.—Neu-Isenburg. Wärmevorrichtung von Gebr. Röder—Darmstadt.

lichem Schaffen auf allen Bahnen: der Hand, der Maschine, dem Gefühl, dem Verstande soweit Takt, Vernunft, Empfinden, Wohlanständigkeit und Logik, kurz die Summe des Erkennbaren kultureller Arbeit den Ausweis der Qualitätsleistung erbringt. Verlernen wir ja nicht, bei unseren großen Plänen für die Zukunft, auch die unscheinbarste Kleinarbeit in vollster Hingabe, Treue und Ausdauer zu pflegen, unter perlendem Schweiß zu verrichten. Wir können nicht alle Häuser bauen wollen und Monumente für die Menschheit errichten. Sorgen wir dafür, daß uns Kräfte erhalten bleiben, die zu arbeiten vermögen, die ehrlich genug sind, zu gestehen, daß sie keine eigenen Ideen haben, aber werktüchtig genug, gesunde Ideen echter Künstler in die Tat zu übersetzen. Das allein gewährt uns fröhliche und ungetrübte Aussicht in die nächste und fernste Zukunft!

Die Darbietungen der Raumkunst der Darmstädter Ausstellung 1908 gewährleisten auch fernerhin Aufstieg und glücklichste Weiterentwicklung! — OTTO SCHULZE—ELBERFELD.



ARCHITEKT ALFRED KOCH DARMSTADT.

WEISS LACKIERTE MÖBEL. AUSGEF. VON A. MATEO IN DARMSTADT.



ALFRED KOCH—DARMSTADT.

Moderne Rohr- und Holzmöbel.
Ausgeführt von Derichs & Sauerteig—Coburg.

KIND UND KUNST. Allzutief wurzeln die Bestrebungen einer Vertiefung unserer Jugend-Erziehung in den Bedürfnissen unserer Zeit, als daß auf ein einmal geschaffenes Sprach-Organ dauernd wieder verzichtet werden könnte. Wenn darum die vor vier Jahren vom Herausgeber Alexander Koch in feinfühliger Erkenntnis der Zeitforderungen gegründete Zeitschrift »Kind und Kunst« jetzt nach zweijährigem Dornröschenschlaf wieder mit frischen Kräften an ihre Kulturmission geht, in verändertem Verlag, aber in demselben Geiste geführt, so sehen wir darin eine ebenso erfreuliche als gewissermaßen selbstverständliche Tatsache. Es sei uns jedoch an dieser Stelle ein kurzes Geleitwort zu ihrem Neu-Erscheinen gestattet. Unsere kunstgewerbliche Bewegung nimmt immer ruhigere, zugleich bewußtere, definitive Form an. Wir sind durch Erfahrung klug geworden und haben endlich ein positives Ziel. Vor allem soll uns in der jungen Generation ein neues Geschlecht erwachsen, unverdorbener und freier als wir; mit ausgebildeten, gesunden Sinnen, die allüberall zu unterscheiden wissen zwischen Echtem und Unechtem. Nicht darauf kommt es an, mit möglichst viel ihm wesensfremder »Kunst« und Künstlichkeit das junge Leben zu imprägnieren, sondern die »Kunst«, die im Kinde steckt, sein unmittelbares, natürliches Empfinden herauszuentwickeln. Wenn »Kind und Kunst« in solchem Geiste mitzuarbeiten gedenkt, so werden ihm die Sympathien aller Kreise und der Erfolg gesichert sein. L.-D.



FAMILIEN-GRABMAL. ENTWURF: E. HAIGER—MÜNCHEN. AUSF.: HIPPLER & WERNER WORMS.



ENTWURF: E. HAIGER — MÜNCHEN.
AUSFÜHRUNG; C. ROTH — WIESBADEN.



ENTWORFEN VON E. HAIGER IN MÜNCHEN.
AUSF.: GEBR. WAGNER FRANKFURT a. M.



ENTWURF: M. LANDSBERG. Ausführung: C. Roth in Wiesbaden und Gebr. Wagner—Frankfurt a. M.

DIE GRABMAL-KUNST

AUF DER HESSISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG, DARMSTADT.

Schon einmal vor drei Jahren konnte ich an dieser Stelle über die Bestrebungen der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst berichten, den Boden für eine neue Friedhofskunst zu bereiten. Damals handelte es sich um die „Wiesbadener Ausstellung zur Hebung der Friedhofskunst“ 1905, die den Hauptanstoß für die gegenwärtige Bewegung auf diesem Gebiete geben sollte. Die Friedhofs-Abteilung der Darmstädter Ausstellung, die ich dank dem Entgegenkommen der Hessischen Regierung einrichten durfte, stellt bereits die vierte von der Wiesbadener Gesellschaft arrangierte Ausstellung dar; die zweite fand in Aachen, gelegentlich der dortigen Ausstellung für Christliche Kunst 1907 statt und wurde durch Verleihung der goldenen Plakette ausgezeichnet; die dritte ist die Ausstellung des Berliner Kunstgewerbemuseums, die anfangs ganz von der Wiesbadener Gesellschaft bestritten werden sollte, aber auch in ihrer heutigen Fassung den weitaus größeren Teil ihres Bestandes durch diese erhielt. Auch in Dresden, Nürnberg und München fand seit der ersten Wiesbadener Ausstellung die Friedhofskunst in einer besonderen Abteilung ihre Vertretung; was aber diese ersten Ausstellungs-Friedhöfe von den heurigen in Darmstadt und Berlin unterscheidet, ist die innere Organisation; sie gingen alle von den Künstlern aus, die ausgestellten Steine waren von den Künstlern für den augenblicklichen Zweck entworfen und durch oder für sie ausgeführt, um nach Schluß der Ausstellung wieder in die Ateliers zurückzuwandern; hier dagegen sind die Aussteller jene allbekannten Grabmalgeschäfte vor den Friedhöfen, die man bisher keineswegs als Pflegestätten der Kunst zu betrachten gewohnt war. —

Daß eine durchgreifende Änderung der trostlosen Verhältnisse unserer modernen Friedhöfe nur möglich sei, wenn es gelänge, die den Grabmalhandel beherrschenden Steinmetzfirmen wieder künstlerischer Arbeit zuzuführen, stand für mich

von vornherein fest. Seit der Wiesbadener Ausstellung war ich daher unablässig bemüht, diesem Ziele näher zu kommen; der von dem „Deutschen Werkbund" später auf seine Fahne geschriebene Gedanke: Eine Genesung des deutschen Handwerks kann in unserer Zeit nur durch Teilung der Arbeit zwischen erfindenden Künstlern und ausführenden Handwerkern erreicht werden, war dabei für mich maßgebend. Bis heute sind es einige 20 Firmen gewesen, die — jede in einer andern Stadt unsere Bestrebungen vertretend — sich diesem Gedanken zugänglich erwiesen. — Diese Geschäfte haben sich vertraglich der Gesellschaft gegenüber verpflichtet, dauernd ein nach der Größe des Wohnortes normiertes Lager von Grabsteinen zu unterhalten, deren Entwürfe die Gesellschaft besorgt, wobei ihnen die freie Wahl aus deren Vorrat zusteht. Dafür werden sie von dieser mit größeren Vorlagenkollektionen für das Publikum ausgerüstet und besitzen die Möglichkeit, durch deren Vermittlung auch jederzeit neue, auf besonderen Wunsch von Interessen-



PROF. WILH. KREIS—DÜSSELDORF. Grab-Denkmal.

ten gearbeitete Entwürfe zu erhalten. Um diesen Forderungen genügen zu können, bedurfte es freilich auf der anderen Seite der Verbindung mit einer größeren Zahl von Künstlern, deren bereitwilligem Entgegenkommen durch kommissionsweise Überlassung von Entwürfen die Gesellschaft zu größtem Dank verpflichtet ist. Ganz besonders waren es die Herren Prof. Kreis, Prof. Schumacher, Ernst Haiger, C. Sattler, Prof. Erwin Kurz und Sohn, Prof. E. Pfeifer, Prof. Gußmann, M. Landsberg, Dir. Huber, die es uns ermöglichten, mit vorbildlichem Material unsere Steinmetzen zu unterstützen. Nur auf diese Weise war es möglich, die heute ausgestellten Steine den Lagern hessischer und nachbarlicher Grabmalgeschäfte zu entnehmen.

Aber auch den direkten Verkehr mit dem Publikum hat die Gesellschaft von vorn herein gepflegt. Das von ihr eingerichtete Büreau zur Vermittlung künstlerischer Grabdenkmäler versendet an jeden Privatmann völlig unverbindlich für den Empfänger Auswahlkollektionen von Entwürfen und Photos bereits ausgeführter Denkmale, oder läßt auch auf Wunsch neue Entwürfe unter gleichen Bedingungen anfertigen; die Ausführung wird dann in die Hände eines der oben angeführten Geschäfte gelegt. Bereits über 2½ Hundert von Künstlerhand entworfene Denkmale sind durch Vermittlung des Bureaus in den verschiedensten Teilen Deutschlands zur Ausführung gebracht. Auch nach Österreich ist eine kleine Zahl von Denkmalen geliefert worden.

Daß die Frage der Kunst auf dem Friedhofe zum sehr wesentlichen Teile eine Materialfrage ist, habe ich bereits im Katalog der ersten Wiesbadener Ausstellung gezeigt. Die Härte des Granits, die jede künstlerische Bearbeitung unmöglich machte — neuerdings freilich durch den maschinell betriebenen Meisel überwunden werden kann — führte zu der absoluten Monotonie schwarzpolierter Obelisken und drehrunder Säulen, die das Stigma des modernen Friedhofs bilden. Zu der Härte gesellten sich die schwarze Farbe und glasartige Politur, mit der man den Mangel an Form zu ersetzen gedachte, während sie den letzten Rest künstlerischer Stimmung und Harmonie auf unseren Friedhöfen vernichteten, da der so behandelte Stein stets wie ein Fremdling aus den weichen Tönen der umgebenden Natur herausfällt. Wie bedrückend die schwarze Farbe, wenn sie massenhaft auftritt, auf den Beschauer wirkt, und wie roh und schreiend darauf die knallige Goldschrift hervortritt, ist zwar in den letzten Jahren von allen Seiten unendlich oft betont worden, muß aber solange wiederholt werden, als noch immer jährlich tausende und abertausende dieser protzig ordinären Steine aufgestellt werden. Der Ruf nach einem beständigeren Material hatte vor Einführung des Granits in gewissem Sinne eine Berechtigung, da damals fast ausschließlich Sandstein verwandt wurde. Wenn man freilich sich gegenwärtig hält, daß die Städte den Friedhöfen eine immer kürzere Lebensdauer setzen, nach deren Ablauf alles Nichtkünstlerische der Vernichtung anheimfällt, so muß es mit tiefer Wehmut erfüllen, zu sehen, wie gleichzeitig das Publikum aus Furcht vor Verwitterung sich krampfhaft an ein für die Ewigkeit bestimmtes Material klammert, ihm zuliebe auf Form und Schönheit verzichtend! Dabei bieten die heimischen Kalksteine ein durchaus wetterbeständiges und durch ihre warme belebte Oberfläche für Denkmale wie kein zweites prädestiniertes Material! Nicht minder kann der kreidige und unsolide Carrara durch den männlich kräftigen, kristallinischen Laaser ersetzt werden. Schon die Abbildungen lassen es erkennen, wie unendlich wohltätig die Heiterkeit der hellen Farben den Ernst des Friedhofes zu mildern vermag. Dabei stellen sich diese Steine dank der leichteren Bearbeitung des Materials, trotz der Einzelausführung und der Honorierung der Künstler mindestens nicht teurer, oft sogar erheblich billiger als die charakterlose Fabrikware. Möchte die Zeit nicht mehr ferne sein, in der auch unsere Friedhöfe wie dereinst sich dem Besucher als Stätten künstlerischer Kultur zu präsentieren vermögen! Erst dann werden sie wieder ihrem Namen Ehre machen und ihre Aufgabe in vollem Maße zu erfüllen vermögen, die nicht zum letzten darin besteht, durch den keuschen Reiz friedevoller Schönheit trauernde Herzen zu erheben und den Schmerz in sanfte Wehmut zu verklären. —

DR. W. VON GROLMAN—WIESBADEN *)
Leiter der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst.

Die 20 erwähnten Firmen sind folgende: C. Roth in Wiesbaden, C. Schwarz in Berlin, Gebr. Wagner in Frankfurt a. M., Rupp & Möller in Karlsruhe, Walther & Cie. in Freiburg i. B., Hippler & Werer in Worms, P. Karn in Darmstadt, A. Pauly in Solingen, W. Pütz in Cöln, Düsseldorfer Grabmal-Industrie in Düsseldorf, Dellner & Hüser in Braunschweig, A. Schleipfer in Erfurt, C. Schober in Halle a. S., A. Stößlein in Plauen i. V., Sigm. Löwensohn in Fürth i. B., Seyffert in Belgeren a. E., Hintzelmann in Rostock, Marmorindustrie Kiefer in Kiefersfelden und Hallein (für Österreich), K. Schwarz in Königsberg, P. Kamm in Breslau, Berger & Traupe in Bremen, H. F. W. Witte in Hamburg-Ohlsdorf, Ingwersen in Kiel, A. Trede in Flensburg.

*) Ein altes Druckfehlermalheur sei hier endlich richtig gestellt. Der Verfasser des Artikels Dr. Willy von Grolman wurde aus Versehen gelegentlich seiner früheren Aufsätze in dieser Zeitschrift als Dr. Carl von Grolman aufgeführt, den es nicht gibt.



M. BALLIN, HOF-MÖBELFABRIK, MÜNCHEN. Kamin-Ecke aus dem Damen-Zimmer.
Ausstellung München 1908.

EMPFINDUNGS-BEQUEMLICHKEIT.

(KUNST UND WIRTSCHAFT.)

Wer die großen Epochen und Werke der Kunst überschaut, wird zugeben müssen, daß immer beste Kunst sehr eng mit wirtschaftlichen Forderungen verknüpft war.

Ich möchte hier nur dem Wunsche Ausdruck geben, daß wir, daß sich die Künstler wie die Laien, daß sich Schaffende wie Genießende viel mehr dem Zwange wirtschaftlicher Forderungen unterwerfen als bisher, als das im 19. Jahrhundert der Fall war.

Vor allen Dingen darf nicht geleugnet werden, daß wir uns im Bereiche der bildenden Kunst — trotz Werkbund, trotz der Fülle von Interessen und Werken schöner angewandter Kunst — in einem Ästhetizismus bewegen, der viel besser in das retrospektiv-romantische 19. Jahrhundert paßt, als in irgend eine andere wirklich werktätig schaffende Zeit.

In der Inkonsequenz ästhetischer Werturteile leistet sich unsere Zeit die seltsamsten Sprünge. Mit höchst verherrlichenden Worten wird uns eine alte oder moderne Landschaft gerühmt, die aus trivialen Gegenständen, die aus dem Nebeneinander gerader Straßen und Kanäle und trister Vorstadtdissonanzen ein harmonisches Kunstwerk uns gibt — und dann glaubt — vielleicht derselbe Ästhet als berufener Schützer der Heimat losziehen zu müssen, gegen alles was nicht »der Landschaft angepaßt«. Er wettert gegen eiserne Brücken und hohe Fabrikschornsteine, gegen Wolkenkratzer und vorstädtische Häuser, weil die so unschön das Stadtbild begrenzen. Man glaubt mit solchem Ästhetizismus, der bald unter der Marke »Heimatschutz« und »Naturschutz«, bald unter dem billigen Signet »künstlerischer Tradition« oder »Kulturaufgaben« propagiert wird, kulturellen Zielen das Wort zu reden, um in der Tat geistige Bevormundung zum Zwecke geistiger Verarmung zu gebrauchen, d. h. zu mißbrauchen.

Kreise, Bezirke, Städte, Städtchen und

M. BALLIN
HOF-MÖBELFABRIK
IN MÜNCHEN.



DAMEN-ZIMMER AUF
DER AUSSTELLUNG
IN MÜNCHEN 1908.

ENTWURF VON
ARCH. M. FELLER.

Dörfchen wetteifern jetzt im Erlassen von Verordnungen und Vorschriften, die — nicht einmal immer, aber doch zu meist — wortwörtlich genommen, von Heimats- und Kunstliebe erfüllt sind, die frühere schönere Zustände wiederherstellen wollen — um doch größte Unkenntnis früherer Kultur- und Kunstfaktoren zu verraten.

So wird der Feldzug gegen das Reklamewesen, wird der Kampf gegen eine rücksichtslos fortschrittliche Bauweise in den Städten für Kaufhäuser, für Fabriken, für Massenwohnzwecke oft genug mit sehr unglücklichen Mitteln und unhaltbaren romantischen Meinungen geführt, — oder was soll das, wenn Reklameschilder, die über ein gewisses Maß hinausgehen, in den Straßen einer Stadt schon verboten wurden? Was soll das, wenn Baubehörden verfügen, Warenhäuser und Theater hätten sich dem vorherrschenden historischen Stil der Stadt anzupassen?

Wird das unsere Plakatkünstler, unsere Architekten, wird das unsern Genuß, wird das uns wirtschaftlich fördern?

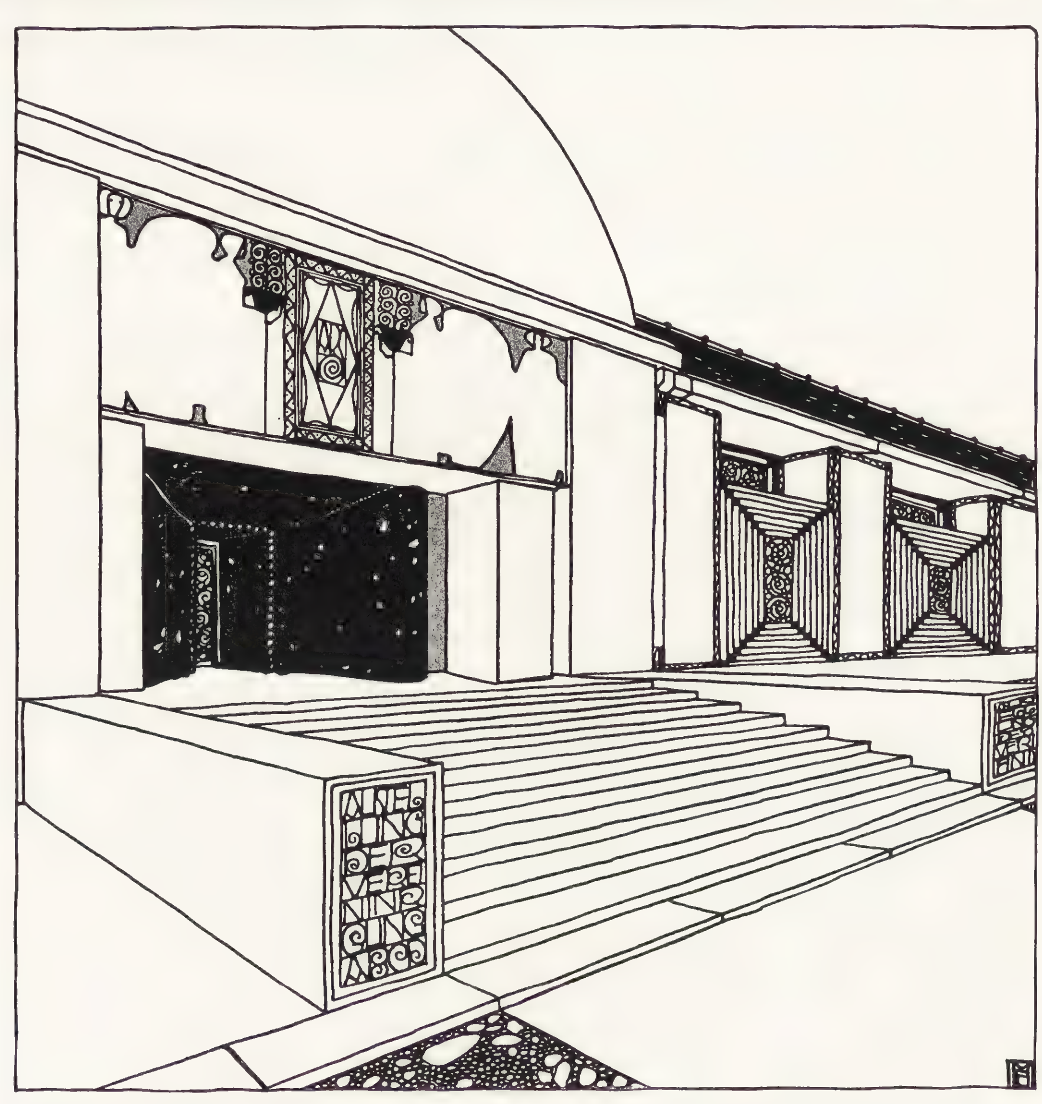
Solch ängstliche Verfügungen reden doch im Grunde nur spießerlichem Behagen und Gewohntsein das Wort. — Ist aber das der Punkt, um den sich nun auf einmal alle Kunst und Wirtschaft drehen soll? — Gut. — Die Ruhe im Gesichtsfelde, im Empfindungsleben des Bürgers sei unsere erste Pflicht? Wir sollen sein Auge behüten vor farbig lauten Plakaten am Eisenbahndamm entlang, vor Fabrikgebäuden und Schornsteinen, überhaupt



M. BALLIN, HOF-MÖBELFABRIK, MÜNCHEN. Damen-Zimmer auf der Ausstellung München 1908.



EMANUEL MARGOLD WIEN. ENTWURF ZU EINEM TITELBLATT.



EMANUEL MARGOLD—WIEN. Entwurf für eine Ausstellungs-Halle.

vor jeder wirtschaftlich und technisch geforderten oder doch berechtigten künstlerischen und architektonischen Neuheit?

Wohin soll das führen?

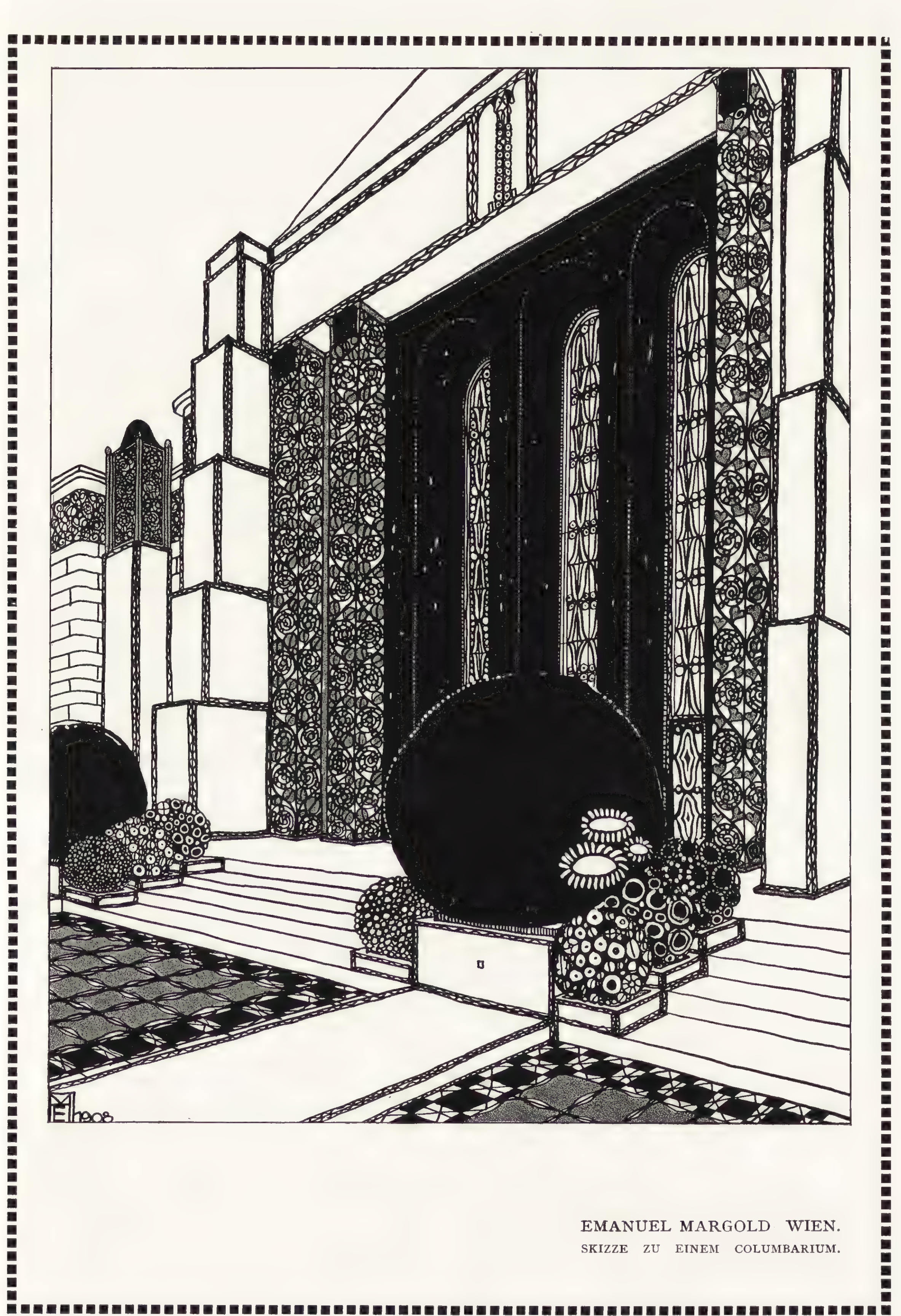
Doch darum kümmert man sich nicht.

Einfach, weil »man« sagt: frühere Zeiten waren geschmackvoller, kulturell und künstlerisch hochstehender als unsere Zeit, wir müssen ebenso vorsichtig und anpassend werden wie unsere Altvordern! —

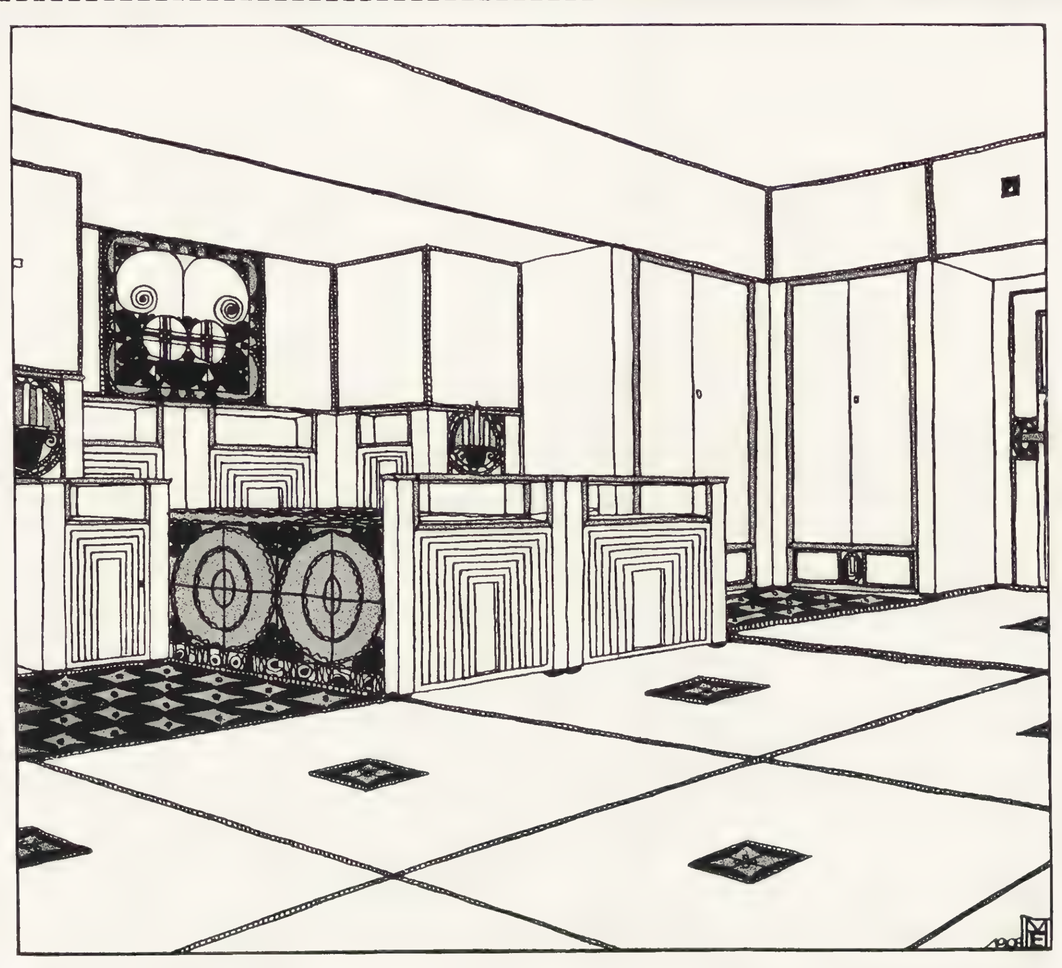
Es ist an der Zeit, auch diese Meinung, die überall als führend gilt, wo heute in Ästhetizismus fürs Volk »gemacht wird«, auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen.

Doch das soll nicht hier geschehen — einige Hinweise und Erinnerungen sollen nur Wege und Material dazu angeben.

Man prüfe alte Bilder und Stiche auf Architekturen der damaligen Zeiten — und man wird finden, daß es sonderbarer Weise nicht die schlechtesten Maler gewesen, die mit besonderer Vorliebe, allerneueste Erscheinungen, die deutlich aus dem Wirtschaftsleben jener Zeiten resultierten, auf ihren Bildern als künstlerisches Reizmittel ihren Zeitgenossen und uns vorgesetzt. — Man prüfe Prospekte, d. h. Ansichten von Städten jener »guten alten Zeit«, ob die wirklich ästhetisch vorsichtig war, ob sie wirklich sich gescheut den guten Geschmack ihrer



EMANUEL MARGOLD WIEN.
SKIZZE ZU EINEM COLUMBARIUM.



EMANUEL MARGOLD—WIEN. Entwurf zu einem Schlafzimmer.

Philister zu verletzen. — Wurden nicht mit allen möglichen Buden unsere Dome umgeben? Wer hat sich dadurch verletzt gefühlt? Nicht die Künstler, nicht die Handelsleute, nicht einmal die Kirche! — Und wie gern hat die Malerwelt die tollsten Stückchen an Reklamemitteln der Händler auf den Märkten unserer Städtchen festgehalten. — Nirgends Ängstlichkeit — überall Freiheit. Und die besten waren es die aus dem Durcheinander des Lebens mitten aus Handel und Wandel heraus etwas wertvolles zu schaffen gewußt. — Ich weiß wirklich nicht, weshalb wir uns ängstlicher benehmen sollen, weshalb wir immer nach neuen Paragräphchen im Sinne des Heimatschutzes schreien — wenn doch andere Zeiten gerade aus den Folgerungen der Wirtschaft heraus so glänzendes und denk- und schauenswertes geschaffen.

Unvergeßlich eindrucksvoll ist mir die Landschaft bei den Niagarafällen gerade deshalb, weil mir hoch an den Ufern des Kanons die riesigen Fabrikbauten ein Bild nicht nur machtvollen wirtschaftlichen Geistes gaben, sondern auch malerische Reize von einer Größe, die mir symphonisch und gleich den tosenden Wassermassen des breit sich herabstürzenden Stromes.

Und von Buffalo zum alten romantischen Nürnberg ist hier nur ein kurzer Weg. Die Türme unserer mittelalterlichen Städte sind als reine Zweckbauten aufgeführt worden — und nun erst sind sie für unsere Augen nichts als Dinge künstlerischen Genusses. Und wie viel andere Werke anderer Zeiten und Völker, die jetzt wie Kunstwerke angestaunt werden, sind Denkmäler viel mehr größter technischer Berechnungen und wirtschaftlicher Errungenschaften als solche der Kunst.

Gewiß knüpfte sich schließlich immer an

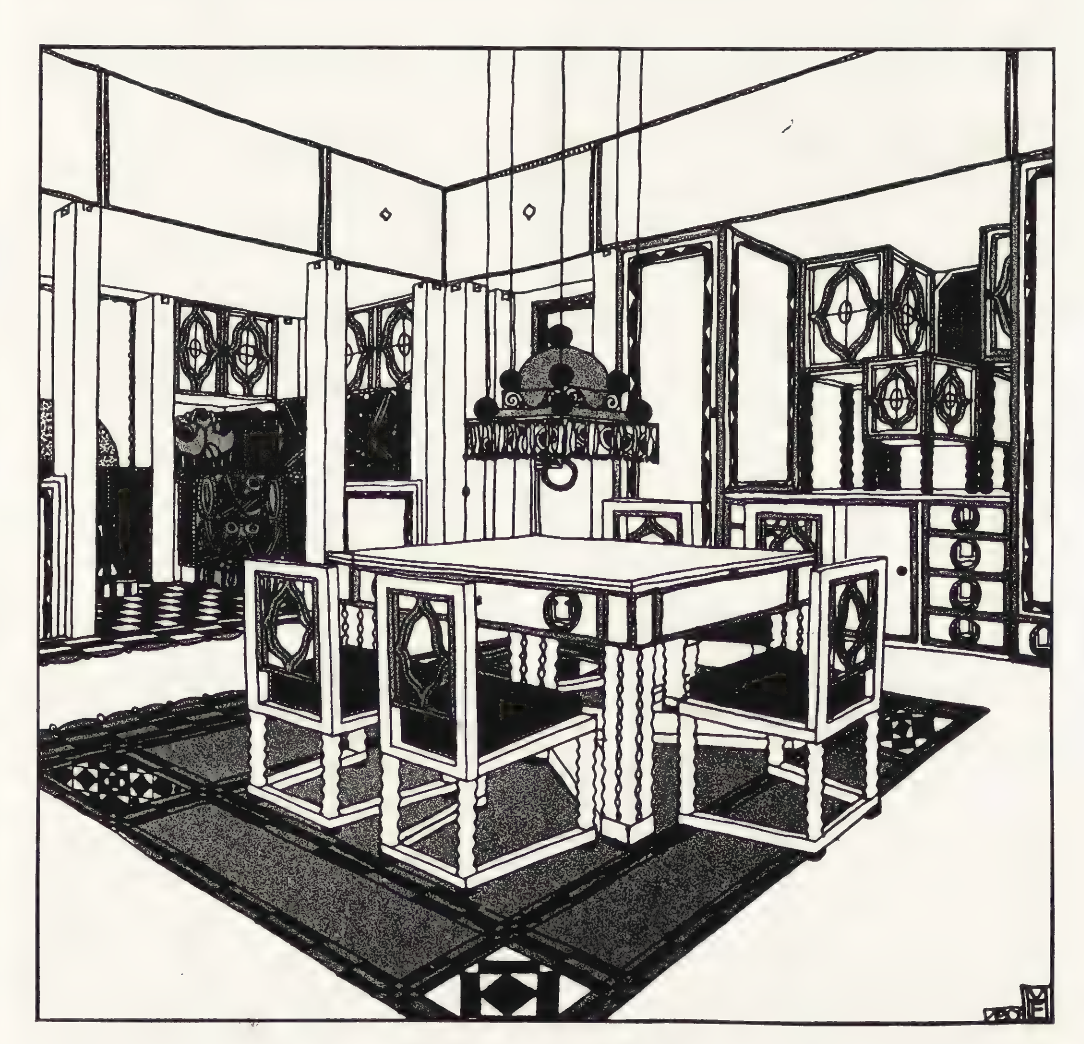
größte Leistungen menschlich nüchternen Verstandes künstlerischer Genuß, und die Phantasie starker Geister besang gerade solche Schöpfungen wie Erfüllungen langen Sehnens und schönen Erinnerns.

Angesichts des die Lüfte ruhig durchbahnenden Zeppelinschen Luftschiffes sollte uns der künstlerische Gewinn rein technischtüchtiger Schöpfungen viel herrlicher und vielsagender erscheinen als bisher.

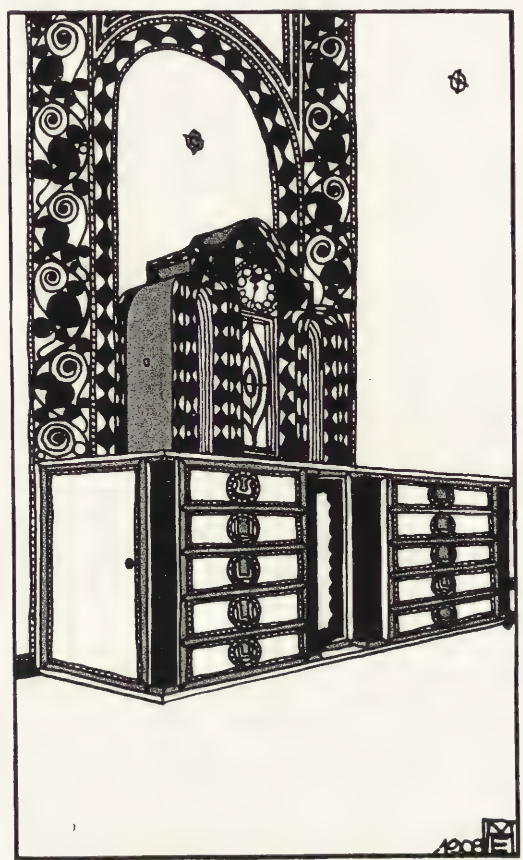
Und wenn wir vom Zeppelin zur schön aufgeputzten Montgolfière zurückdenken und an so manches Werk, dessen Gefüge so wunderbar, dessen Schmuck uns so überflüssig wie etwas erscheint — soll das nicht zur Aneiferung führen des Künstlers im Gestalten, des Genießenden im Betrachten?

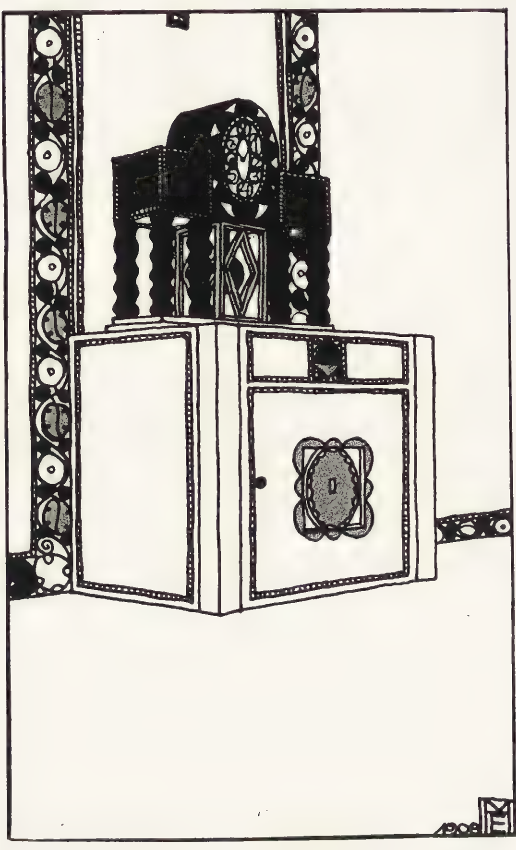
Wird unsere Empfindungsbequemlichkeit noch weiter unterstützt, so wird schließlich noch jede hygienisch notwendige Flußkorrektur — als naturstörend verboten. Wichtige Elektrizitätsanlagen im Gebirge wurden bereits von Angstmeiern des »Heimatschutzes« unmöglich gemacht. Sollten da nicht Natur- und Kunstgenuß im Gegenteil — mit einer freilich notwendigen Verletzung des gewohnten Bildes — gefördert werden können? — Aber überall Inkonsequenz: wir rühmen die schnurgerade altrömische Wasserleitung, wir schwärmen für jede Windmühle — aber alles neue ist uns unbequem.

Wenn uns ein technisch vorzüglicher Neubau, der nicht traditioneller Bauweise folgt, verletzt — so liegt der Mangel an Genuß nur an uns. — Wenn uns gleich jedes Vorstadtsbild verleidet wird — weil es noch nicht



EMANUEL MARGOLD – WIEN. Entwurf zu einem Wohn- und Speisezimmer.





E. MARGOLD—WIEN. Speisezimmer-Schrank mit Standuhr. Kasten mit Standuhr.

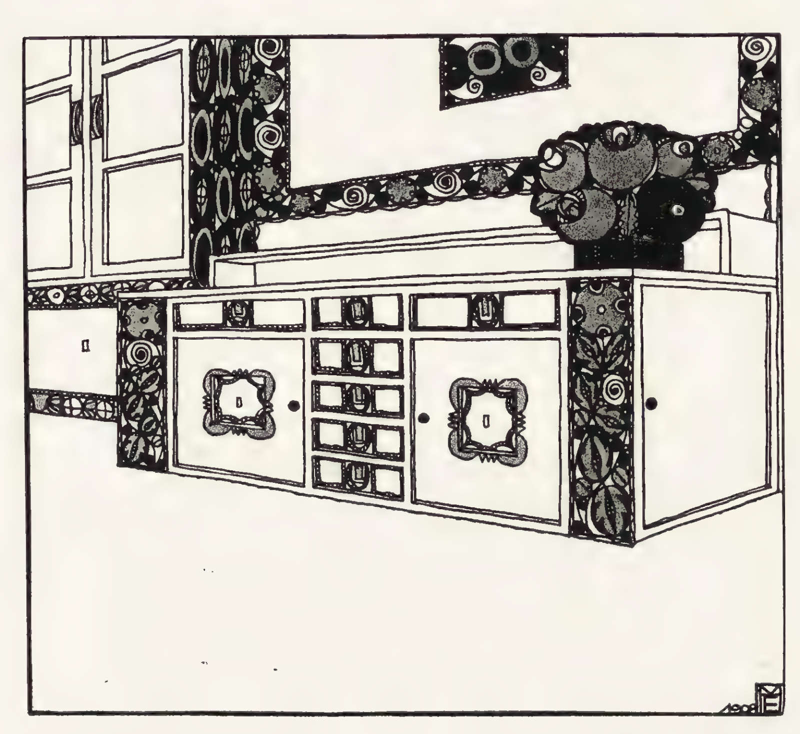
ausgebaut, noch nicht »ordentlich« — so ist das ein Mangel unseres kompositorischen Gefühls — und wenn wir die Straßen des Landes und die Straßen der Stadt von allen Plakaten säubern wollen, so mag das unserer Tendenz künstlerisch-sozialer Bevormundung ein gewisser Triumph sein — es ist aber dennoch kein künstlerischer Gewinn und eine wirtschaftliche Lüge — sicher ist das ein Weg zur Verarmung unseres Empfindungsvermögens, vor dem der Historiker und Praktiker nicht ernstlich genug warnen muß.

Freilich wird sich jeder Handwerker, Techniker, Künstler noch mehr als bisher bemühen, Kunst und Technik, künstlerische und wirtschaftliche Forderungen in Einklang zu bringen, und Handel und Wandel wird darauf Rücksicht zu nehmen wissen. —

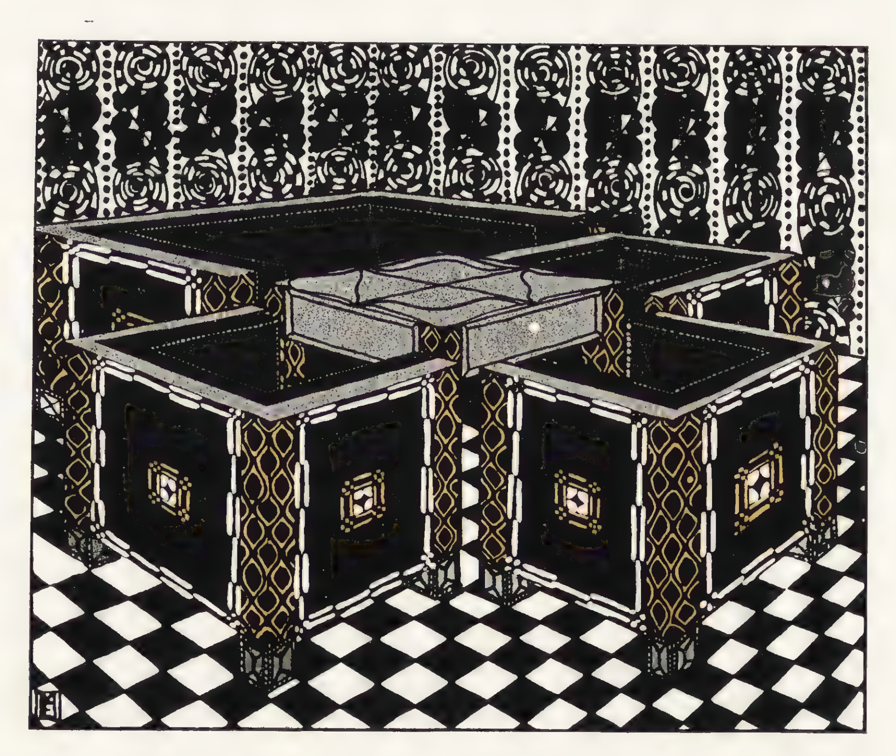
Doch greife im Wirtschaftsleben unsere Empfindungsfaulheit nicht hinderlich ein. Wir haben gerade genug Ästhetizismus, und reichlich genug Paragraphen und Vorschriften, die einem historisch und praktisch unhaltbaren Begriff von Heimatschutz und Naturschutz das Wort reden. — Und wir wollen nicht weiter über Natur- oder Kunstschädigung reden und jammern — nur weil das unseren gewohnten Empfindungen nicht bequem. — Auch Technik und Wirtschaft sollen und können unsern künstlerischen Genuß fördern. —

E. W. BREDT.

EMANUEL MARGOLD—WIEN. Die hier veröffentlichten Entwürfe des Jung-Wiener Architekten E. Margold bieten dem flüchtigen Beschauer ein typisches Bild jener geschmacklichen Höhe, die auch im kunstgewerblichen Entwurf ein kleines Kunstwerk mit wohl erwogener Flächen- und Farbenwirkung fordert. Eine sorgfältige Durchsicht läßt jedoch weiterhin das sichere Raumempfinden dieses begabten jungen Architekten erkennen, der im Geiste seines genialen Lehrers Jos. Hoffmann schaffend, schon zu kräftiger Betonung seiner persönlichen Eigenart fortschreitet. L.-D.



EMANUEL MARGOLD – WIEN. ENTWURF ZU EINEM BÜFETT.



ARCHITEKT EMANUEL MARGOLD—WIEN. PLAKAT-ENTWURF FÜR EINE MÖBEL-FABRIK.



ARCHITEKT EMANUEL MARGOLD—WIEN. Plakat-Entwurf für eine Kunst-Ausstellung.

EIN BEITRAG ZUM STÄDTEBAU.

VON OTTO SCHEFFERS—DESSAU.

Aus den frühesten Tagen meiner Jugend, die ich in einer großen norddeutschen Handelsstadt verlebte, haftet ein häßliches Bild von der Innenseite der Häuserblöcke unauslöschlich in meiner Erinnerung. Noch sehe ich die lodderige, unverputzte Kehrseite der Häuser mit den Hunderten von Scheuerlappen und Wischtüchern vor den Küchenfenstern, die vielen Hinterhäuser und Schuppen für Kohlen, Holz, Torf, Felle, Tabak, Getreide, Heringe usw., die angebauten Aborte, die geteerten Planken, deren Löcher und Ritzen uns Knaben beim Klettern wohl zustatten kamen, die Fässer, Eimer, Leitern, Latten, Haufen von Lumpen, altem Eisen, zerbrochenen Töpfen in allen Ecken, den Schmutz auf den Höfen, die Ratten, die sich darin wohl fühlten, usw. Inzwischen kam ich in manch eine Großstadt; ganz so schlimm, wie in dem eben geschilderten Falle, traf ich es nicht überall an, aber nirgends bot die Kehrseite der Häuser und der eingeschlossene Raum dem Blicke ein auch nur einigermaßen erträgliches Bild, geschweige denn eine Augenweide. Wohl sah ich Häuserblöcke mit gut verputzten und sauber gehaltenen Kehrseiten, wo das Garnieren der Fenster mit Scheuerlappen nicht zur Regel gehörte, wo Hintergebäude nur Ausnahmen bildeten und wo das Areal der Hauptsache nach mit Gärten belegt war, aber überall wurde das Gesamtbild durch affenkastenartige Anbauten an den Küchen, durch hohe Planken und Mauern zwischen den Gärten, durch zahlreiche Brettverschläge, genannt Gartenlauben, und anderes entstellt. Unsere Großstädte mit ihren luxuriösen Straßenzügen und den vernachlässigten Innenseiten der Häuserblöcke erinnern eben lebhaft an die Wohnung des Parvenus, der alles für den Salon und nichts für Wohnzimmer, Schlafraum und Küche tut. „Vorne fix und hinten nix!" gilt noch immer als Losung bei der Anlage von Städten. – Bei der heutigen Entwicklung von Handel und Industrie ist es unmöglich, drakonische und gleichmäßige Vorschriften für die Bebauung aller Häuserblöcke einer Stadt zu erlassen. Das Zentrum der Großstadt bildet sich gemäß ihrer Entwicklung immer mehr zu einer Niederlage von Waren, zu einem Raum für Läden, Werkstätten



EMANUEL MARGOLD. EINLADUNGS-KARTE FÜR EIN FRÜHLINGSFEST.



EMANUEL MARGOLD—WIEN. Plakat-Entwurf.

und Bureaus aus, die eigentlichen Wohnungen werden immer mehr an den Rand der Stadt verlegt oder man erbaut nicht allzuweit von der Großstadt sogen. Gartenstädte, die man mittels guter Bahnverbindung schnell erreicht. Dieses System, die City von der Wohnstadt zu trennen, hat seine Vorteile und seine Nachteile, die aber zu bekannt sind, als daß es nötig wäre, darauf näher einzugehen. Mein Vorschlag zu einer vielleicht zweckmäßigeren Verteilung der Wohnungen im Gegensatz zu den Lagerräumen, Läden und Arbeitsstätten, den ich im folgenden mir zu machen erlaube, bezieht sich nur auf Großstädte, oder sagen wir besser Mittelstädte, in denen die Bodenspekulation noch nicht alle künstlerischen und sonstigen Interessen zur Förderung des Allgemeinwohls getötet hat.

Man sollte meiner Ansicht nach beim Projektieren neuer Stadtteile nicht ganze Viertel zu Industrie- oder Villenvierteln, sondern nur einzelne Häuserblöcke in stetem Wechsel zu Industrie-, bezw. Wohnungsblöcken vorausbestimmen. Jeder, der sich in einem W o h n u n g s blocke anzubauen wünschte, hätte sich gewissen Verpflichtungen zu unterwerfen: er dürfte auf seinem Grundstücke keine Hintergebäude und Schuppen errichten, es mit keiner Planke oder Mauer, sondern nur mit niedrigem Gatter oder einer Hecke abgrenzen, er müßte die Kehrseite seines Hauses, wenn auch nicht luxuriös, so doch freundlich ausgestalten, er hätte das Aufhängen von Lappen vor den Fenstern zu unterlassen, dem gepflasterten Hof eine beschränkte Tiefe zu geben, den übrigen Raum seines Grundstückes mit Gartenanlagen zu versehen, den Garten stets in gutem Zustand zu halten, Lauben mit Laubwerk zu umgeben usw. Man sollte im Zentrum jedes solchen Wohnungsblockes einen entsprechend großen Tummelplatz für die Jugend frei halten, diesen mit Bäumen bepflanzen, ringsherum mit Bänken und irgendwo wohl auch mit einem Brunnen oder einer hübschen Statue besetzen. Nirgends in der Großstadt könnte die Jugend sich so ungefährdet vom Straßenverkehr und so unter Aufsicht Erwachsener, wie auf diesen Plätzen, in den Wohnungsblöcken austoben. Die Plätze, welche durch einen Gang zwischen Hecken und durch einen Torweg — aber nur nach einer Seite hin, um nicht den ständigen Verkehr von Fußgängern hindurchzuleiten — mit der Straße in Verbindung stehen müßten, würden auch den Kindern aus den benachbarten Industrieblöcken, die ja gleichfalls bewohnt sind, willkommene Gelegenheit zum Spielen bieten und so zur Befreiung der Straßen vom Kindergewühl und von dem lästigen Befahren mit Kinderwagen beitragen. Das erfrischende Grün vor den Fenstern würde viele Leute zur Verlegung ihres Wohnzimmers nach dem Garten hinaus veranlassen, wohin wegen der geschlossenen Häuserfront auch der Straßenlärm nur gedämpft klingt. Die Anlage von Veranden und blumengeschmückten Balkonen, das Besetzen der Fenster mit Blumen und das Bepflanzen der Häuser mit wildem Wein, Efeu, Kletterrosen usw. nach dem Garten hin würde zur Regel werden, kurz, das Innere solcher Wohnungsblöcke würde sich voraussichtlich bald zu einem kleinen Paradiese ausgestalten, dem vielbeschäftigten Bewohner der Großstadt einen Ersatz für die freie Natur bieten, sein Leben verschönern und ver-



EMANUEL MARGOLD
WIEN.









längern. Wir haben in Dessau mitten in der Stadt einen selten schönen Platz, das sog. Rondel, einen mit himmelhohen Platanen umstellten Rasenfleck; wie viele solcher Rondel könnten im Innern von Häuserblöcken entstehen; wie prächtig würden in dem Gartenland Bäume gedeihen, die auf den Straßen bei der zunehmenden Bedeckung derselben mit Asphalt und dem großen unterirdischen Netz von Rohren, Kabeln, Schleusen immer schlechter fortkommen und auch den Verkehr immer mehr behindern! Was man zur Ausgestaltung von Wohnungsblöcken an Terrain zu viel brauchte, könnte man an Promenaden-Anlagen sparen. Im Gegensatz zu den Wohnungsblöcken, in denen keine Hintergebäude zu dulden wären, könnte man die Industrieblöcke in größerem Maße als bisher für das Besetzen mit Hintergebäuden aller Art freigeben. — Die ruhigen Plätze innerhalb der Wohnungsblöcke eignen sich, was noch bemerkt sein mag, ganz vorzüglich zum Hineinsetzen von Schulen, wenn der betreffende Häuserblock von vornherein in genügender Größe projektiert wird. Ich lenke die Aufmerksamkeit hierauf besonders mit Rücksicht auf den Umstand, daß es mit der Gründung riesengroßer Bildungsfabriken in den Großstädten doch einmal ein Ende nehmen muß, daß man über kurz oder lang wieder zur Gründung vieler kleinen Einzelschulen übergehen wird, daß es aber immer schwieriger wird, an den Straßen und auf freien Plätzen passende Grundstücke für Schulen zu finden. Natürlich dürfte das dem Häuserblock eingebaute Schulhaus den Garten durch eine häßliche, nüchterne Gestalt nicht schänden. Die Anwohner könnten — ich erwähne das, um einem Einwande zu begegnen, der mir seitens eines Schulmannes gemacht wurde — verpflichtet werden, sich während der Schulzeit störenden Lärmens, wie Teppichklopfens und Klavierspielens bei offenem Fenster zu enthalten. — Es ließe sich noch mancherlei über die Möglichkeiten der gärtnerischen Ausgestaltung des Innern solcher Wohnungsblöcke sagen, über die Fragen, ob die einzelnen Gärten eines Wohnungsblockes von einander zu trennen oder zu einem gemeinsamen Park zusammenzulegen sind, ob man die Erhaltung der Anlagen einem Angestellten der Stadt oder jedem einzelnen Anwohner überläßt, und dergleichen. Doch das sind alles Fragen, an deren Beantwortung man am besten erst dann herangeht, wenn die Hauptfrage beantwortet ist, ob unsere heutigen, verwickelten Verhältnisse die Anlage solcher besonderer Wohnungsblöcke überhaupt gestatten werden. — O. SCH. D.



EMANUEL J. MARGOLD WIEN. BÜCHERZEICHEN.





PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN.
STELZHAMER - DENKMAL IN LINZ a. D.



Professor Josef Hoffmann. Obstkorb. Silber.

SCHÖNHEIT ALS WELTANSCHAUUNG.

Es ist heute nicht mehr etwas Außergewöhnliches, geschweige etwas Törichtes, von Weltanschauung zu sprechen. Das war nicht immer so. Die Zeiten liegen noch gar nicht weit zurück, da über Weltanschauung zu reden, eine Vergeudung von Worten gewesen wäre. Damals hatte man noch reichlich und überreichlich zu tun, die Fülle der neuen Tatsachen, die auf allen Gebieten der geistigen Arbeit in die Höhe schossen, zu beobachten und zu sammeln; damals hatte man noch keine freie Stunde, um aus dem Meere der einzelnen Wahrheiten eine neue, große, allumfassende Wahrheit zu destillieren. Diese Perioden der exakten Forschung, der Untersuchung und Analyse sind stets die Vorläufer einer Zeit, der die Sehnsucht nach Aussonderung des Gemeinsamen aus der Vielfältigkeit, die Sehnsucht nach einer letzten Wahrheit, Lebensnotwendigkeit wird. Erst muß unter dem Ansturm neuer Entdeckungen, neuer experimentel festgestellter Realitäten, die alte bis dahin immer noch Geltung habende Weltanschauung gründlich umgestoßen werden, ehe überhaupt die Möglichkeit vorliegt, daß etwas Neues sich kristallisiere. Die neue Weltanschauung ist immer die Todfeindin der vorhergewesenen und meist ihr Antipode. Die Ablösung geht aber niemals so vor sich, daß nun etwa die neue Weltanschauung diktatorisch deklariert wird; erst müssen sich die Erkenntnisse gehäuft haben, die den fundamentalsten Behauptungen der alten Weltanschauung widersprechen, bevor die neue keck ihr Haupt erheben kann. Aber wenn dann der Daten und Tatsachen genug sind, dann regt sich in ihnen ganz von selbst etwas wie ein geistiger Bautrieb; die Logik, die in jeder Einzelwahrheit sitzt, besinnt sich und fühlt die Verwandtschaft der Wahrheiten ringsumher. So strömt das zusammen, was eine neue Weltordnung werden will. Die Menschen vermögen immer nur eine Zeit lang den Zustand des Nebeneinanders von mannigfachen Weisheiten zu ertragen. Dann beginnt sich der Wille zum Gesetz zu regen. Der trocknen Wissenschaft gesellt sich die philosophische Laune; zunächst ist es nur eine Laune, bald aber wird daraus eine Notwendigkeit. Freilich, anfangs kommt auch die Philosophie wissenschaftlich gestiefelt daher; als Psychologie, Ethik und Ästhetik sucht sie die Unruhe derer, die da durstig sind, zu stillen. Aber auf die Dauer gelingt ihr das nicht, und unaufhaltsam drängt sich durch all die Gelehrsamkeit und die Fülle des Wissens

das Menschliche. Ein Schrei nach dem Sinn des Lebens geht durch die Lande. Schon mehrt sich die Zahl derer, die eine Jugend wittern. Etwas Neues soll zustande kommen, etwas, was noch nie dagewesen und dennoch kein Produkt der Willkür. Aus einer besser gesehenen und tiefer verstandenen Wirklichkeit soll der Extrakt gezogen werden. Der Mannigfaltigkeit gilt es eine Form zu gewinnen. Solches geschieht durch Auslese und Verdichtung. In diesen Prozessen wurzelt die Identität von Weltanschauung und Kunstwerk. Ein Kunstwerk ist auch nichts anderes als neu gesehene Natur in eine noch nie dagewesene Form gebracht. Die Leidenschaft zur Form ist es, die den Künstler zwingt, ein neues Werk, eine neue, höhere Wirklichkeit der Natur gegenüberzustellen. Er fühlt diesen Trieb in sich keimen und wird von ihm fortgerissen. Wie das Werk eigentlich zustande kommt, das bleibt ein Geheimnis. Der Künstler weiß nur, daß er es schaffen mußte; und weiß ferner, daß er dazu seines Handwerkes bedurfte, und weiß schließlich, daß dieses Handwerk als Medium es bedingt, wie nahe das vollendete Werk der gewollten Form kommt. So ist es auch mit der Weltanschauung, nur daß das Geheimnis hier noch größer ist; weil eine Weltanschauung nie durch den Einzelnen, sondern stets durch einen Menschenverband zustande kommt. Man weiß wohl, daß um Weltanschauung zu gewinnen, es des Denkens und der geistigen Arbeit bedarf, und man ist sich dessen klar, daß von der Qualität der einzelnen Denker das Resultat abhängig ist; aber woher nun eigentlich die Weltanschauung kommt und wie sie kommt, und was ihre Kraft ausmacht, das bleibt ein Mirakel. So ist die Weltanschauung gleich dem Kunstwerk ein Phänomen, das aus dem Unbewußten auftaucht und dann einfach da ist. Jede Weltanschauung hat etwas Geheimnisvolles, das ist die Basis ihrer Größe. Und nicht minder geheimnisvoll ist die Unbedingtheit, mit der eine Weltanschauung, wenn sie erst einmal herrscht, sich alles untertan macht. Das ist der Prüfstein einer Weltanschauung, daß sie keine Ausnahme gestattet. Wenn wir also davon reden, daß die Schönheit Weltanschauung werden soll, so sagen wir damit etwas Gewaltiges; nämlich dies: daß alles, was diese Welt ausmacht, und all unser Denken und Fühlen innerhalb dieser Welt, und selbst die Sehnsüchte, die sich über die Grenzen des Irdischen hinausrecken, von der Schönheit ergriffen und durchströmt werden sollen! Da wir das sagen, ist es uns, als flögen wir mitten im Idealismus, und es dünkt uns höchste Zeit, wieder zur Erde zu kehren. Das tun wir, indem wir statt Schönheit setzen: Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Geschmack. Wenn wir nun also sagen, daß die kommende Weltanschauung in diesen drei Faktoren wurzeln wird, behaupten wir, daß Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Geschmack über alles kommen soll, was an Dingen um uns herum, was an Gewohnheiten und Sitten, was an Gesinnung und Empfindung unser Leben ausmacht. Das scheint keineswegs eine so unerhörte Voraussage, noch gar eine unbillige Forderung. Man wird kaum widersprechen, wenn behauptet wird, daß wir eigentlich schon völlig ergriffen sind von der Bewegung, die jenes postulierte Fundament der kommenden Weltanschauung zum Ziel hat. Welche Begriffe kreisen wohl so häufig durch die Diskussion des Tages wie gerade die der Zweckmäßigkeit, der Sachlichkeit und des Geschmackes. Und entsprechen diese drei Kategorien nicht drei Zentren der modernen Welt: der Naturwissenschaft, dem Ingenieurwesen und dem Kunstgewerbe. Sind die drei Tugenden eines zur Höhe steigenden Geschlechtes nicht die Konsequenz der größten Entdeckung der Gegenwart, der Entdeckung des Auges. Mit dieser Erkenntnis sind wir an den eigentlichen Angelpunkt der neuen Weltanschauung geraten. Die Entdeckung des Auges ist der definitive Garaus der alten Weltanschauung, und was da kommt, ist auf die kürzeste Formel gebracht: eine Weltanschauung des Auges. So etwas gab es schon einmal, damals als Phidias und Praxiteles ihren unermeßlichen Reichtum spendeten und ein ganzes Volk solche Gabe der Götter anbetete. Dann aber kamen die Zeiten, da das Auge ausgelöscht wurde, da man die Sinne tötete. Das Wort, der Begriff, die Abstraktion fraßen die Glückseligkeit des Fleisches, weil alles, was den Nerven und Muskeln Heiterkeit bereitete, dem Teufel zugesprochen wurde. So fiel eine unermeßliche, auch den kleinsten Funken irdischen Feuers auslöschende Nacht auf die Menschen. Sie währte lang, und hier und da dauert sie noch heute. Noch heute gibt es ganze Scharen, die es für Höllenwerk achten, daß die Pforten der Sinne aufgestoßen werden sollen, daß sogar das Auge wieder sehen und genießen will. Indessen, diese übereifrig sich ereifernden vermögen nichts mehr daran zu ändern: das Wort hat seine Allmacht eingebüßt, die Sinneswahrnehmung, die Empfindung und die An-



Professor Josef Hoffmann.
Wiener Werkstätte.
Verkaufsräume.

Wiener Werkstätte. Verkaufsräume.

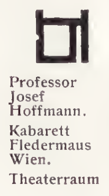


schauung marschieren. So kommt also eine Zeit, da die Menschen wieder sehen dürfen, und daß sie solches auch können werden, dafür zu sorgen, ist die vornehmste Pflicht aller derer, die in der Befreiung des Auges nicht nur eine Episode, vielmehr die Grundsteinlegung zu einer Weltanschauung sehen. Ist nämlich das Auge erst einmal frei, dann haben Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Geschmack keine Not mehr, um dauernd zur Herrschaft zu kommen. Wer sehen kann, der schrickt zurück, den ekelt s, wenn er einen Mißbrauch an Material, eine Verhunzung edlen Stoffes, wenn er eine ungeschickte Anwendung, eine Vergeudung oder Schwerfälligkeit zu spüren bekommt; wer sehen kann, der erträgt fürder keine Disharmonien, der beginnt zu begreifen und zu erleben, daß auch die Sinne eine Geistlosigkeit und eine Genialität besitzen. So haben denn die Pioniere der neuen Weltanschauung eine klar umschriebene Aufgabe: sie müssen



Wiener Werkstätte. Verkaufsräume.

vom Morgen zum Abend dafür sorgen, daß die Menschen sehend werden. Und wenn die weltenverändernde Wichtigkeit dieser Mission erst einmal voll erfaßt worden ist, dann haben die vielgestaltigen Bemühungen der gewerblichen und der kunstgewerblichen Reform den gebührenden Hintergrund gewonnen. Es will begriffen sein, daß es sich hierbei wirklich um mehr handelt als nur um die Gewinnung anständigen Gerätes und praktischer Häuser, um die wohltuende Gestaltung, alles dessen, was den Alltag begleitet. Etwas weit Größeres steht auf dem Spiel; hinter dem direkten Ziel der kunstgewerblichen Bestrebungen erhebt sich die Tendenz: den Charakter der Menschheit zu erneuern. Die Reinigung, der alles untertan gemacht wird, was Menschenhand schafft, soll auch die Menschen selbst ergreifen; der Adel, der die wichtigsten Dinge des Alltags umkleiden soll, soll damit zugleich Symbole schaffen für den neuen Typus Mensch, der ersehnt wird. Die



Professor Josef Hoffmann. Kabarett Fledermaus Wien. Theaterraum

da kunstgewerblich arbeiten, denken, reden und hantieren, sind Apostel, die über den scheinbar engen Kreis ihrer Betätigung hinaus eine ungeheuere Bedeutung haben. Sie bereiten der neuen Weltanschauung den Weg.

Und wie steht es nun um die Schönheit? Die ist dann, wenn Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit und Geschmack selbstverständlich wurden, aus Notwendigkeit da, die geht dann auf wie eine Blüte zur Sommerszeit, und hebt sich empor wie die Sonne am Morgen.

BERLIN WILMERSDORF. ROBERT BREUER.

ZUM FALL TSCHUDI. Das eine ist nun also gewiß: Tschudi kommt nicht wieder. Der Mann, der aus einem unordentlichen Magazin mittelmäßiger Stapelware eine im gesundesten Sinne nationale Galerie schuf, wird für unfähig, für unwert befunden, sein Werk weiterhin zu pflegen. Damals gab der Kultusminister, um einer parlamentarischen Interpellation vorzubeugen, sein Wort, daß alles wieder eingerenkt würde. Der Kultusminister ist erkrankt. — Unterdessen wurde Werner proklamiert. — Wann hörte man doch von ihm zum letzten Mal? Richtig:



Kabarett Fledermaus Wien.
Bar-Raum.
Kacheln aus der Wiener Keramik Löffler Powolny.

als er nach Mietheschen Photos Landschaften malen lassen wollte, daß die Jugend Farbensinn bekäme. Anton von Werner, über dessen Potenz die Meinungen ziemlich ungeteilt sind, soll an Tschudis Stelle. Ganz ernsthaft hat man sich in der Nationalgalerie schon darauf vorbereitet. Schon werden die Sachen derer gepackt, die unter seiner Leitung nicht dienen wollen. Immerhin, nun dürfte wohl doch nichts aus der Sache werden. Die Federfuchser haben's zu zeitig erfahren, und Lärm ist gewiß. Lärm aber gilt es jetzt zu meiden. Mit der Nationalgalerie aber wird's wohl so ausgehen, daß vielleicht Justi sie bekommt. BR.

METZNERS STELZHAMER-DENKMAL IN LINZ A. D. Das kraftvolle Werk ist vollendet. Die Forderungen des Problems hat die Ausführung vollauf erfüllt. Die Persönlichkeit des volkstümlichen Dichters Stelzhamer ist trefflich charakterisiert, und doch liegen naturalistische Anwandlungen fern. Der Stil des Materials kommt durchaus zur Geltung.



Professor C.O.Czeschka
Kabarett Fledermaus Wien.
Titelblatt des Programmes.

KABARETT
FLEDERMAUS

F. Zeymer.
Kabarett Fledermaus Wien.
Kostüm und Hintergrund für eine Tanzszene.

F. Zeymer.
Kabarett Fledermaus Wien.
Puppen für eine Kürbiskomödie.



O. Kokoschka.
Kabarett Fledermaus Wien.
Bewegliche, farbige Lichtbilder.

M. Jung.
Kabarett
Fledermaus
Wien.
Illustrationen
aus dem
Programm.



M. Jung.
Kabarett
Fledermaus
Wien.
Illustrationen
aus dem
Programm.



M. Jung.
Kabarett Fledermaus Wien.
Illustrationen aus dem Programm.



M. Jung.
Kabarett Fledermaus Wien.
Illustrationen aus dem Programm.

Die vier Jahreszeiten: »Sommer«, »Herbst«. Wiener Keramik Löffler Powolny.



MÜNCHENS ERNTE 1908.

VON DR. EMIL UTITZ-PRAG.

Da ich den Aufsatz schreibe, geht die Münchner Ausstellung zu Ende. Gar vieles ward über sie geschrieben; Begeisterung und Hohn knüpften an ihre Taten. Aber selten hörte ich die Frage erörtern, was denn diese Veranstaltung an neuen Werten bot, und lediglich sie vermögen derartigen Unternehmungen ihre künstlerische Berechtigung zu verleihen. Man kann auch einen anderen Standpunkt einnehmen und sagen: das Verdienst liegt in der großzügigen Vorführung moderner, gediegener Kaufware, wodurch das Publikum erzogen wird. Die Bedeutung einer solchen angewandten Kunst-Pädagogik bestreite ich nicht, aber sie allein begründet weder, noch fördert sie den Ruf einer Stadt als Kunststadt. Das können lediglich künstlerische Großtaten, die kühn in die Zukunft weisen. Und dieser Frage wollen wir im folgenden nachgehen, wobei wir hier gleich feststellen wollen: die kunsterzieherische Absicht der Ausstellung scheint uns voll gelungen; also Kunsterziehung ist noch nicht Kunstleistung, denn erstere vermag auch durch guten Durchschnitt des Vorgeführten erreicht zu werden, setzt also nur ein gesundes Mittelmaß, aber keine Höhen voraus. Und nach ihnen geht unser Streben, und sie dürfen wir auch von einer Ausstellung fordern, welche die ganze ästhetische Kultur Münchens zusammenfaßt; denn nur so kann München seine führende Rolle zeigen und behaupten. Ganz absehen wollen wir natürlich im folgenden von all den reichen Darbietungen, die mit Kunst in keinem Zusammenhange stehen. Was aber Kunst ist, wollen wir nüchtern prüfen und wägen. Mag also das folgende vielleicht pedantisch erscheinen, so würde ich darin noch keinen Mangel erblicken, denn es soll lediglich wertende Zusammenfassung allgemeiner Ergebnisse sein. Und da kommt es nur auf Richtigkeit an.





Die vier Jahreszeiten: »Frühling«, »Winter«. Wiener Keramik Löffler Powolny.

Gehen wir erst den lichten Seiten nach, die wahrhaft Höhepunkte bedeuten oder doch wenigstens zu ihnen emporragen: Da wäre vorerst die Wandmalerei zu nennen. Hier liegt Neuland und zwar fruchtbares Neuland, das wohl noch reiche Erträgnisse liefern wird. Herterich, Diez, Münzer und vor allem der geniale Fritz Erler sind hier die kühnen Vorkämpfer. Wir können wahrlich von einer neuen, kräftigen Wandmalerei sprechen, die voll vom Leben unserer Tage ist. Und sie entwuchs – in dieser Form – dem Münchner Boden, fast würde ich sagen dem farbenbunten Wesen des Münchner Karnevals. Und seine fröhliche Feststimmung schlummert in dieser Kunst, sie ist der gehaltliche Grundton, auf dem sie sich aufbaut. Und auch die eigenartige Romantik des Münchner Faschings spricht aus ihr. Formal spinnen sich die Fäden zur „Jugend", gleichsam der ersten Versuchsstation der „Scholle", in der sie ihren dekorativen Stil langsam und folgerichtig entwickelte. Doch sei hier nur jede Tatsache ganz kurz verzeichnet, da es uns ja auf keine Detailanalyse, sondern auf Zusammenfassung ankommt. So wollen wir unsere Aufmerksamkeit der zweiten der „guten Taten" widmen: sie besteht in der künstlerischen Anordnung alles Dargebotenen und in der künstlerischen Formung von Gegenständen, die sonst ganz abseits der Schönheit standen. Und das beste daran ist der kräftige Ton, der hier angeschlagen wird, das Volkstümliche, dem ästhetischer Snobismus weit fern liegt. Wenn man einen Vergleich zieht, wie auf anderen Ausstellungen Kolonialwaren etwa aufgebahrt werden, und wie ihre Anordnung in München geschieht, da fühlt man doch den ganzen Segen einer vernünftigen Raumbehandlung und einer ästhetisch befriedigenden Schaustellung. Und ebenso ergeht es einem, wenn man freudig gewahr wird, wie die Fluten der neuen Bewegung immer weiter sich breiten und neue Stoffe in ihre Kreise ziehen: Wachskerzen, Marzipanherzen, Bonbonschachteln usw. Mit dieser Ausdehnung der Wirksamkeit gewinnt naturgemäß die Moderne neue Freunde und nähert sich immer mehr dem Tatbestand, den wir von einer ästhetischen Kultur zu fordern berechtigt sind: der Durchdringung aller Erscheinungen mit Geschmack und Anmut. Überall lacht uns Schönheit entgegen, und so erschließen sich uns frisch sprudelnde Quellen neuer Freuden. Damit hängt die folgende Großtat von „München 1908" eng zusammen: die Schulausstellung, die in ihrer Bedeutung lange

Vier Putti. Wiener Keramik Löffler Powolny.



nicht genug gewürdigt wird. Was hier an glänzenden Methoden zu einer Erziehung des Auges geleistet ist, verdient höchste Bewunderung. Wie zugleich auf den Geschmack des Kindes eingewirkt wird, wie dieses selbst zum Schaffen angeleitet wird, wie dieser ganze Lehrgang stufenförmig folgerichtig ansteigt, ist meiner Meinung nach eine Kultur-Errungenschaft allerersten Ranges, die vorbildlich wirken sollte. Hier stehen wir wirklich vor Musterleistungen. Und die Schülerarbeiten zeigen klar, wie die Kinder sich der gebotenen Anregungen bemächtigen, die also auf fruchtbarsten Boden fallen. Ja, es ergreift einen geradezu Neid, nicht Kind zu sein, das all der Schätze teilhaftig werden kann. Mußte hier der Bericht des Kritikers zur Begeisterung sich erheben, so kann er mit der gleichen Freude eine weitere Tat der Münchner Ausstellung willkommen heißen, nicht aber, weil da Musterleistungen vorliegen, sondern weil neue Wege zu großen Zielen sich offenbaren. Ich meine das Künstlertheater. Wer zu gleicher Zeit Vorstellungen in diesem Hause sah und Festspiele im Prinzregententheater, welche die Ausstattung der



Vier Putti. Wiener Keramik Löffler Powolny.

Wagnerschen Musikdramen mit den höchsten Mitteln alter Technik betreiben, wird des ungeheueren Unterschiedes gewahr, der zwischen diesen beiden Gattungen von Bühnenkunst klafft. Im letzteren Falle all die unsagbar unangenehmen Mätzchen illusionistischer Versuche, die doch nie Wahrheit vortäuschen können, und im ersten — trotz mancher Mißgriffe — die ruhige Vornehmheit des Bühnenbildes, das nicht von der Darstellung ablenkt, sondern mächtig sie hervorhebt. Noch gibt es da eine Reihe offener Fragen, manches steckt noch allzusehr in den Kinderschuhen, aber die Bahn ist gebrochen für die Zukunft: hier führt der Weg aus der trostlosen Verwahrlosung der Bühnenkunst.

So sind der „guten Taten" der Ausstellung gar mancherlei, und ihre Anregungskraft wird weiterwirken. Und nachdem wir so mit Lob nicht kargten, wird man wohl unseren Tadel nicht mit Nörgelsucht verwechseln. Vorher aber gilt noch unsere Betrachtung zwei Punkten, die gleichsam in der Mitte stehen zwischen den großen Leistungen der Ausstellung und ihren Mängeln. Ich meine Plastik und angewandte Kunst.



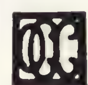
Professor C.O Czeschka. Vitrine aus Silber in Treibarbeit mit Halbedelsteinen, Email und Elfenbein.

In der Plastik tritt uns fast überall die Hildebrandschule entgegen; so ist der Monumentalbrunnen vor dem Hauptrestaurant fast wie eine Wiederholung des Wittelsbacherbrunnen von Hildebrand, nur daß ersterem die einheitliche Komposition, die letzteren auszeichnet, mangelt. Manch gute Leistungen zeitigt ja dieses Epigonentum, aber Größe ist ihm versagt, und neue Wege führen von hier nicht in die Zukunft. Der Dogmatismus einer Kunstschule lastet zu schwer und lähmt die Entwicklungsfähigkeit, er verhindert Mißgriffe schlimmer Art, aber neue Blüten entkeimen ihm nicht. Eine Überraschung ward hier also nicht geboten, und gleiches gilt von der Innenarchitektur. Nicht als ob da nicht gute, gediegene, teilweise sogar glänzende Leistungen vorliegen würden, aber wir grüßen lauter alte Bekannte. In Darmstadt hat uns Albin Müller begeistert, sein Name steht jetzt in der ersten Reihe unserer Raumkünstler; in München schwang sich keiner der Neueren so hoch empor; und was uns die Größen bieten, zeigt uns nur die Bekräftigung ihrer Ziele aber keine neuen Lösungsversuche. Von München hätten wir doch neue Taten erwarten können, aber gerade das Gegenteil ward wahr. Die neue Innenkunst knüpft sich nicht an diese Stadt, in Darmstadt, Dresden, Berlin, Wien usw. kann man heute ebenso gut sich einrichten. Der Kampf ist einem Rennen vergleichbar, in dem aber München nicht führt. Es herrscht im Gegenteil eine Ausgeglichenheit in unseren Tagen, die kein schlechtes Zeichen ist. Wo aber die Zukunftspläne reifen, kann heute nicht prophezeit werden. Ob in München, wage ich zu bezweifeln, weil hier die Moderne in zu starren Regeln segelt, die Neuerungen abhold sind. So bot die Innenkunst dem Kenner nichts Neues, auch keine Fortentwicklung; sie zeigte ihre gute Höhe, zeigte, was Paul, Riemerschmid, Bertsch, Niemeyer usw. können, zeigte uns großen Nachwuchs, der sicher in gebahnten Wegen geht . . . ., aber wir waren doch enttäuscht. Wir suchten nach neuen Geberden, und uns grüßten die vertrauten Gesichter lieber Bekannter, die sich nicht verändert haben. Vielleicht wandelt sich das Bild in den nächsten Jahren überhaupt nicht, und es tritt eine Entwicklungspause ein. Jedenfalls müssen wir diese Pause auf der Münchner Ausstellung feststellen und uns nicht selbst über sie hinwegzutäuschen suchen; sonst verlieren wir das, was die





Vitrine aus Silber mit Halbedelsteinen, Perlschalen und Email. Gesicht und Hände der Figuren Elfenbein, Ärmel aus lichtem und dunklem Perlmutter.



Professor C.O.Czeschka.

Vitrine aus Silber mit Halbedelsteinen, Perlschalen und Email.

Treibarbeit von Silberschmied A. Erbrichs.



Moderne so energisch fordert: die innere Ehrlichkeit.

Zeigten uns also Plastik und Innenkunst nichts Neues, aber auch nichts Minderwertiges, so gilt dies leider von der Architektur nicht. Die Wirtschafts- und Nutzbauten nehme ich hier aus; sie sind gediegen und gut. Allerdings lagen da auch keine neuartigen, schwer zu lösenden Probleme vor. Ich spreche von den sechs Ausstellungshallen. Reine Zweckbauten kann man sie nennen. Doch für welchen Zweck? Dem Zweck, Innenarchitektur zu bergen, sind sie ohne Frage nicht angepaßt, daher häufig das falsche Licht in den Stuben. Sie sollen also „Ausstellungshallen" sein für wechselnde Gegenstände. Und da vermissen wir architektonische Festlichkeit; vor uns liegen kahle Gerippe, die mit Ruskus geschmückt sind. Aber Ruskuskränze und Guirlanden bilden doch keine architektonischen Lösungsversuche und können nicht die Kühle verscheuchen, die von den Bauten ausgeht. Es wäre nicht übertrieben zu sagen, daß diese Hallen geradezu ein Gähnen ausströmen. Olbrich hat mit dem Wiener Sezessionsbau und mit dem Gebäude für freie Kunst (Darmstadt 1908) bedeutungsvolle Versuche in dieser Richtung unternommen; München hat auf alle derartigen Versuche verzichtet und kahle Bauten aufgeführt, die ruhig sachlich wirken. Aber damit ist doch nicht alles getan! Und noch eines: im Leben befleiße man sich höchster Vorsicht, aber auf Ausstellungen mag die Architektur schon ein Experiment wagen. Ein schüchterner Versuch dazu ward unternommen durch Polychromierung der niedrigen sechsten Halle. Hätte man da fortgesetzt, wäre ein wertvoller Beitrag zur Frage der Farbe in der Architektur geliefert worden. So aber müssen wir feststellen, daß die Ausstellungshallen in keiner Weise einen architektonischen Fortschritt im ästhetischen Sinne bedeuten. Das unbillige Losungswort der reinen Zweckform (siehe meinen Essay im Aprilheft 1908 dieser Zeitschrift!) ist ihnen schlecht bekommen, wie stets eine Beeinflussung praktischen Kunst-



Professor C. O. Czeschka. Seitenteil der Silbervitrine.



Tafelaufsatz
Silber.

lebens durch enge Kunstnormen schädlich wirkt, weil sie den freien Flug des Schaffens lähmt. Einen anderen Übelstand der Ausstellung wollen wir nur ganz kurz erwähnen: die Konzerte, die sich über den Durchschnitt gewöhnlicher Biermusik nicht aufschwingen. Eine Ausstellung, die ein vorbildliches Bild ästhetischer Kultur liefern will, hätte da auch reformierend eingreifen müssen, zumal gerade da Reformen nicht allzuschwer durchführbar sind. Und sie hätten ja große Anregungen schenken können von bleibendem Werte! Schade, daß da alles versäumt wurde.

Konnten wir also nicht durchgehends Lob spenden, so muß man zweifellos anerkennen, daß München mit diesem großzügigen Unternehmen seine Bedeutung als Kunststadt wieder bewiesen hat. Dies führt uns noch auf eine Bemerkung: in München herrscht eine gewisse Nervosität, man will immerfort „beweisen", was diese Stadt leistet. Seitdem das Schlagwort von Münchens Niedergang aufgekommen ist, verflog die stille, arbeitsfrohe Ruhe, und an ihre Stelle kam der Ehrgeiz des Zeigens, Beweisens, Siegens etc. Hoffentlich geht dies vorbei, und München bleibt die große Arbeitsstadt, der langsam die Werke entwachsen, der reiche Boden, der reife Früchte trägt. Ein Jagen nach Sensationen würde das Beste, das München zu bieten hat, zerstören; und dieses Beste ist: die organische, ästhetische Kultur. Wer durch Münchens Straßen geht, verspürt sie; er atmet ihre Luft im freien Münchner Künstlerleben. Und darum wäre eine häufigere Wiederholung derartiger Ausstellungen kein Segen, weil sie das ruhige Wachsen stören und hemmend in der Entwicklung Gesetze eingreifen würden. Nicht Ausstellungen, d. h. keine Vermehrung der bisherigen, bedarf das künstlerische München, sondern Förderung seiner Ruhe. Ob dies durch Stipendien, größere Staatsankäufe usw. zu bewerkstelligen wäre, weiß ich nicht, doch glaube ich, daß diese oder ähnliche Wege mehr zum Ziele leiten würden, selbst als ein so großes und achtunggebietendes Unternehmen, wie die diesjährige Ausstellung. Wenn der Aufsatz erscheint, sind ihre Tore geschlossen: der Boden wird bestellt für eine neue Ernte. Wir wünschen ihr Sonnenschein, daß sie reif und herrlich werde! Und noch in anderen Richtungen gehen unsere Wünsche. Die Anregungen, welche die Ausstellung bot, mögen nicht nur — Anregungen bleiben, sondern fruchtbare Keime werden zu weiterem Fortschritt. Denn nicht im einmaligen Zeigen höchst angespannter Kräfte liegt ästhetische Kultur, sondern in ständig wachsendem Weiterschaffen und vor allem auch in der Nutzbarmachung der vorhandenen Güter, auf daß sie uns überall entgegentrete im hastenden Treiben des Lebens als Born nie versagender Freuden. —



Tafelaufsatz. Silber. Getriebene Figur.

ÜBER INGENIEUR-ÄSTHETIK.

VON JOSEPH AUG. LUX.

Lange bevor die Architekten des 19. Jahrhunderts über die stillose Zeit zu klagen anfingen und sich entschlossen, dieser Zeit ihren Stil zu geben, hatte der Ingenieur die Grundlinien festgelegt, die der Gegenwart ihre stilistische Physiognomie geben. Aber das künstlerische Empfinden hatte noch kein Organ, diese neuen Linien wahrzunehmen, noch weniger ihre Schönheit zu erkennen. Architekten, Maler und Kunstgewerbler, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach dem neuen Stil waren, glaubten ihn im Ornament gefunden zu haben. Die einen plünderten die Schatzkammern der Überlieferung, jeden Gedanken der Vergangenheit noch einmal zu denken, und die anderen warfen sich kühn entschlossen auf die Erfindung einer ganz neuen Ornamentik. Die künstlerische Differenzierung ging natürlich sehr weit, aber es ist nicht unsere Aufgabe, diesen Unterschieden hier nachzugehen. Entscheidend in diesem Zusammenhang ist nur das allen gemeinsame Merkmal, daß sie von den Wundern der neuen Raumwerte keine

Gefäße für Blumen und Obst aus weißemailliert. Metall.











Professor
O Prutscher
Glas mit
Vergoldung.



Kaffee-
garnitur.
Silber.





Zigarren-
behälter.
Silber.

Blumenvase
in Silber.





Eierbecher.
Silber.





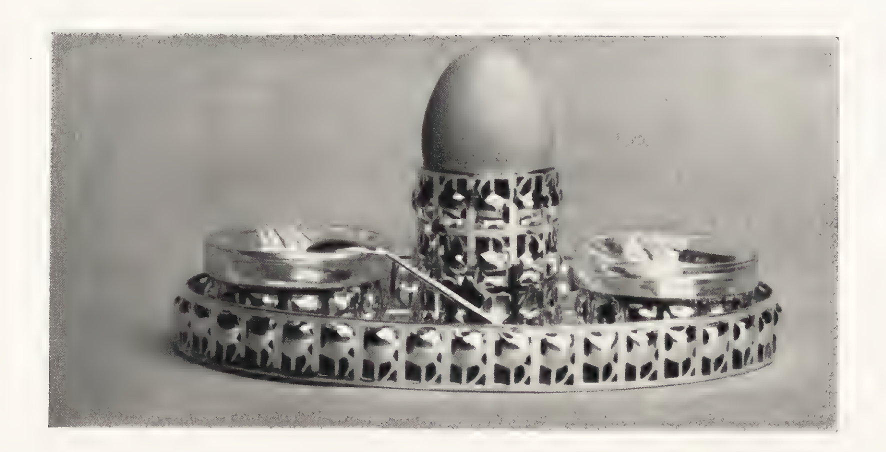


Jardinière.
Silber.





Garnitur für
Kognak und
schwarzer
Kaffee.
Silber.



Eierbecher
mit Behält-
nissen für
Pfeffer und
Salz.
Silber.



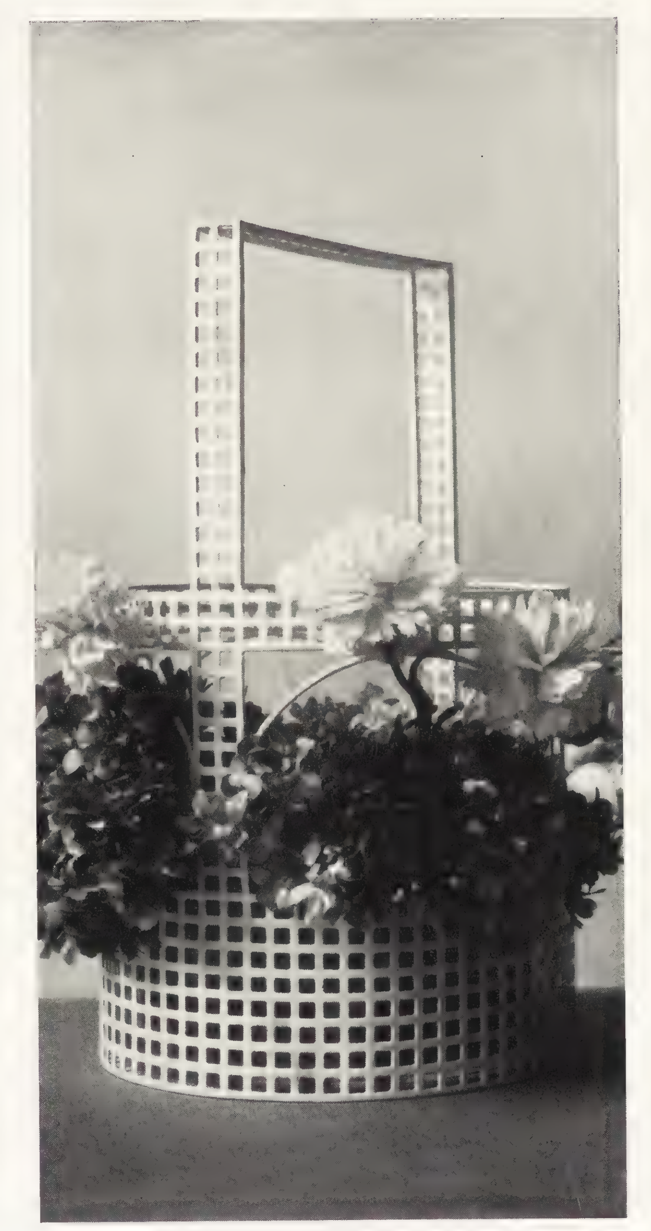
Gefäß für Blumen aus weiß-emailliertem Metall.

Notiz nahmen, daß sie die Wunder der neuen Weiten, der neuen Höhen, der neuen Linien nicht begriffen und unberührt von den Wundern der neuen Hallen und Bogen blieben, die schlank und zierlich, phantastischen Gebilden glichen, neue Rhythmen, aus Mathematik und Technik geboren.

Aber die neuen Formen waren noch zu wenig Gewohnheitsbild geworden und niemand vermochte ihre Ästhetik zu erkennen und zu begreifen, daß eine neue Architektur im Werden war, die Architektur des Eisens, die der modernen Zeit ihr entschiedenes Stilgepräge verlieh. Das künstlerische Empfinden war zu sehr durch die Kunstgeschichte gefälscht, um die Schönheit der neuen Konstruktion aus ihrem eigenen Wesen zu begreifen. Die künstlerische Bildung trug allzusehr die Gelehrtenbrillen der Archäologie und der Historie, um in den unvergleichlichen Werken der modernen Ingenieurkunst etwas anderes zu erblicken als ein Zerrbild auf die überlieferten Architekturformen, ein Zerrbild, dem alle Merkmale der massigen Monumentalität fehlen, die der alte Steinbau überliefert. Nicht nur jene massige Monumentalität fehlt den dünnen, eleganten Formen, sondern die alten baukünstlerischen Gesetze der Proportion, der räumlichen Verhältnisse schienen vollends aus dem Leim gegangen und in das Gigantische verzerrt. Mehr als technische Ungetüme konnte die überwiegende Mehrzahl der künstlerisch Gebildeten in den modernen Großkonstruktionen nicht erblicken. Ja, John Ruskin, der große Kunstprophet des 19. Jahrhunderts, hatte selbst erklärt, daß das Eisen der unmonumentalste Baustoff sei und nur als untergeordnetes Hilfsmittel bei der Innenkonstruktion in Betracht käme. Auch die alte Architektur hätte Eisen verwendet als Träger, Stützen, Klammern, wobei das Eisen natürlich in der monumentalen Außenerscheinung gar nicht zum Ausdruck kommen durfte. Holz und Stein, das seien die einzigen monumentalen Baustoffe. Als der große Prophet, der die Vergangenheit durchleuchtete und die Gegenwart nur in Dunkel gehüllt sah, diese Worte verkündet hatte, war in seiner realen Umwelt der unwiderlegbare Gegenbeweis geliefert. Er hätte nur die Augen auftun müssen, um zu bemerken, daß die Welt ein neues Kleid angelegt hat, das nicht weniger von dem göttlichen Funken des menschlichen Geistes verklärt war, wie das Architekturkleid der guten alten Zeit. Er hätte bemerken müssen, daß diesen neuen Erscheinungen, durch Blut und Schweiß einiger Generationen vollendet, eine umwälzende Bedeutung in der Welt- und Menschheitsgeschichte zukommen, und daß ihnen eine geistige Schön-

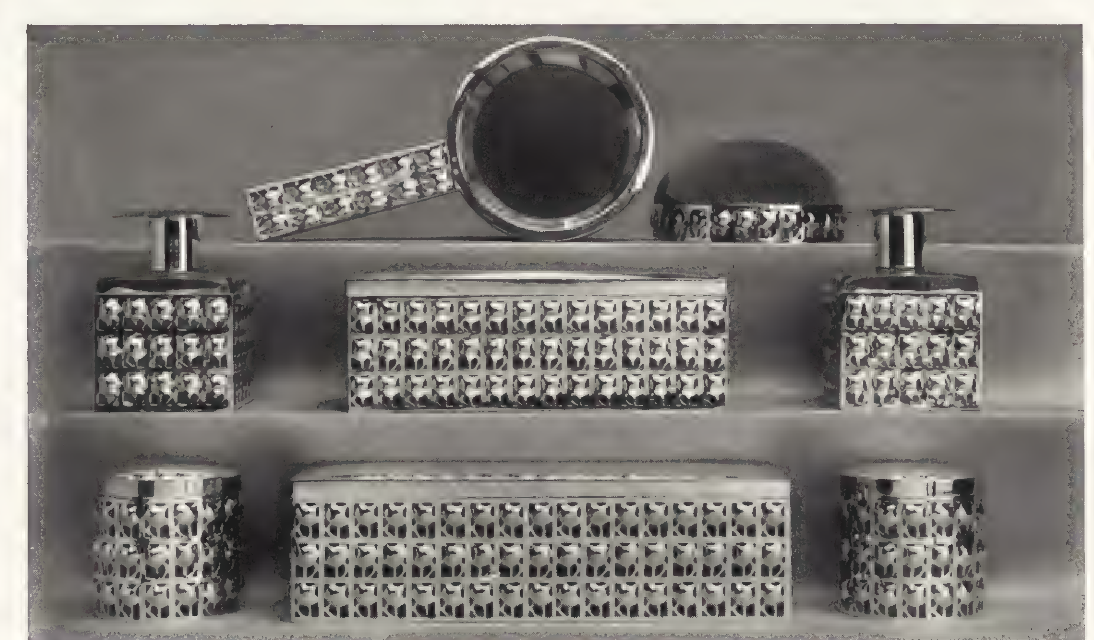
heit zuzusprechen ist, auch dann, wenn diese Schönheit zu allem Früheren im Gegensatz steht. Aber der große Kunstästhetiker träumte an den Stufen der gotischen Kathedralen, und diese Träume der Vergangenheit hinderten ihn, den Kristallpalast in London zu sehen, der ganz ähnlich wie die Gotik, das Prinzip der rationellen Konstruktion verkörperte. Allerdings mit dem Unterschied, daß sich dieses rationelle Konstruktionsprinzip nicht in Stein, sondern in einem noch viel rationellerem Material, in Eisen und Glas verkörperte.

Ruskin war für das Kunstempfinden des 19. Jahrhunderts der Kulminationspunkt, auf den wir mit Verehrung zurückblicken, wie auf einen geheiligten hohen Berg, dessen Gipfel in Wolken verhüllt, zeitweilig den Blitz und Donner entsendet, um das sündhafte Geschlecht zu strafen, das so widersätzlich gegen seine zehn Gebote der Kunst handelt. Für ihn war die Dampfmaschine, die Lokomotive, die Eisenbahn ein Gegenstand des Abscheus. Seine Ästhetik besaß kein Kapitel, das Gleichnis der Maschine mit den Funktionen des menschlichen Körpers zu erklären, die mathematisch angewandte Physiologie in Verbindung mit den Metalleigenschaften zu begreifen und den Segen zu ermessen, den diese metallenen Körper mit den unermüdlichen Zauberhänden bedeuten. Er sah in den Maschinen nicht die Dienerinnen der Menschheit, sondern die Tyranninnen; er sah die Auswüchse, nicht die Vorteile. Er vermied die Eisenbahn und ließ seine Büchersendungen mit dem Wagen über das Land befördern. — Aber ungeachtet der fruchtbarsten und erhebendsten Bibelworte läuft die Geschichte der Welt nicht in sich zurück. Die Menschheit hat sich an die Werke der Technik gewöhnen müssen, weil in diesen Werken der Technik der Ausdruck eherner Notwendigkeiten liegt. Die Werke der Technik haben die geheiligte Tradition gestürzt, das Antlitz der Erde durchgreifend umgestaltet, erbitterte Kämpfe erzeugt, ungeschriebene Traditionen; sie haben das menschliche Dasein verwandelt, das Land zum Teil entstellt, oder doch durch eine Fremdartigkeit, für die noch niemand einen Maßstab besaß, ihrer heimatlichen Intimität vielfach beraubt; aber schließlich trat die Gewöhnung ein und diese Gewöhnung gab gleichsam ein neues Auge. Das neue Auge sieht an Stelle der Verwüstung das Geheimnis einer neuen Schönheit aufgehen, es empfindet, der Kunstgeschichte zum Trotz, die technischen Konstruktionen künstlerisch, oder zumindest ästhetisch. Der Begriff des Schönen hat wieder einmal eine Umwälzung erfahren. Oder er ist vielmehr verjüngt und neugeboren, nachdem ihm die Gewohnheit Hebammendienste geleistet hat. Wir sprechen



Gefäß für Blumen aus weiß-emailliertem Metall.

Toilette-garnitur.
Silber.
Muster des Silbers Koloman Moser.



Professor Josef Hoffmann.
Aufsatz.
Silber.



Tafelgerät. Alpaka.

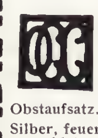
Professor Josef Hoffmann. Kaffeekanne. Silber. Treibarbeit.



Kognak-
Garnitur.
Silber
und Glas.



Sardinen-
schachtel.
Silber
und Glas.



Obstaufsatz.
Silber, feuervergoldet.



Honiggefäß.
Silber mit Glaseinsatz, Löffel Elfenbein.

heute schon von Meisterwerken der Technik, von der Ingenieur-Ästhetik, von einer Eisenarchitektur. Kein Zweifel, daß die moderne technische Konstruktion unversehens eine künstlerische Herrschaft gewonnen und die Statthalterin der Königin der Künste, der Architektur geworden ist. Wir können auf keinem Gebiet des modernen menschlichen Schaffens eine ästhetische Bestimmung einführen, die nicht aus dem rationellen Geist der Sachlichkeit, der Konstruktion und des Zweckes fließt. Die Meisterwerke der Technik, nicht die historisch befangene Architektur hat der modernen Zeit ihr Stilgepräge gegeben, wodurch sie sich völlig von den früheren Stilepochen unterscheidet. Dieses Stilgesetz ist so zwingend, daß sich nicht nur in den spezifisch technischen Erzeugungen, sondern auch in der modernen Kleidung, im Hausrat, im Kunstgewerbe, in allem, was unser gegenwärtiges Leben umkleidet oder veredelt, sein Gleichnis wiederholt. Also auch die architektonischen Künste einschließlich des Kunstgewerbes empfangen direkt und indirekt von daher ihre formale Bestimmung. Direkt, durch die maschinellen Herstellungsweisen und durch die neuen Baustoffe, wie Glas, Eisen und Eisenbeton. Indirekt durch die geistige Bestimmung hinsichtlich der veredelten Sachlichkeit, des Zweckgedankens und der Hervorkehrung des Konstruktions - Prinzipes, dem wir vor allem unser ästhetisches Interesse entgegenbringen. Aus diesem Grunde müssen uns auch die noch immer wiederholten Versuche, im Geiste einer vergangenen Zeit zu bauen und Architekturmotive vergangener Epochen nachzuahmen, als ein aussichtsloses, reaktionäres Beginnen erscheinen, und die Zeit ist gar nicht fern, wo Hausfassaden mit angeklebten, unechten



Obstaufsatz aus Silber.



Kakesdose. Silber und Glas.

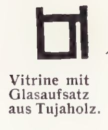


Professor O. Prutscher. Schützenpokal. Silber, vergoldet. Treibarbeit.

Barock- oder Renaissance - Formen von der Allgemeinheit als ebenso lächerlich und beschämend empfunden werden, wie man heute schon die maschinell gepreßten Schundornamente an Metall - Gegenständen, die eine grob täuschende Nachahmung einstiger edler Handarbeit vorstellen, als lächerlich und beschämend empfindet. Von dem schlichtbetonten Salonrock, dem zweckmäßig bestimmten Sportanzug, zu den glatten und sauber gearbeiteten modernen Möbeln, den vom reinen Zwecksinn beherrschten modernen Apparaten und Instrumenten, den ganz einfachen glatten, auf die organische Idee gestellten Architekturen, den Automobilen und anderen zeitgemäßen Fahrzeugen, den Meisterwerken der Technik, der naturwissenschaftlichen Schulung und der organischen Disziplin des modernen Geistes ist nur eine gerade Entwicklungslinie. Dieser Kausalnexus soll vor Augen stehen, wenn von dem wahren Stil unserer Zeit die Rede ist.

Unser Behagen wird nur durch Proportion bewirkt. Ist hieran Mangel, so mag man noch soviel äusseren Zierrat anwenden, Schönheit und Gefälligkeit, die ihnen innerlich fehlen, wird nicht ersetzt; ja, man kann sagen, dass ihre Hässlichkeit nur verhasster und unerträglicher wird, wenn man die äusseren Zierraten durch Reichtum der Arbeit oder der Materie steigert.

Goethe.
(François Blondel.)



Vitrine mit Glasaufsatz aus Tujaholz.

MODERNE KUNST – UND DER STAAT.

VON E. W. BREDT—MÜNCHEN.

Wer unsere modernen Galerien des Staates und der großen städtischen Gemeinden auf Werke und Werte hin prüft, wird zumeist zu keinem besonders günstigen Urteil über die Erwerbungen kommen können.

Es dürfte kaum eine derartige große Galerie geben, in der alle modernen Werke, die vor 5 oder 10 oder 20 Jahren erworben wurden, die Kunstfreunde und Kunstkenner so befriedigen, daß diese die Werke alle für unvergänglich wertvolle Kunstwerke erklären möchten.

Nur das Maß, das Verhältnis der noch heute für vollwertig gehaltenen Bilder zu den nach und nach minder eingeschätzten ist in den verschiedenen modernen Galerien ein verschiedenes. — Am günstigsten dürfte das Verhältnis der noch vollwertigen Kunstwerke zu den minderwertigen dort sein, wo der Wille eines einzigen tüchtigen Kunstkenners das entscheidende Wort bei den Ankäufen geführt, am ungünstigsten dort, wo große Ankaufskommissionen beständig zu Kompromissen der Kommissionsmitglieder oder zu Kompromissen zwischen Künstlern und — Staatsrücksichten,

Schmuckkassette. Silber mit Halbedelsteinen. Treibarbeit.

Rücksichten auf Herrscher-Eitelkeiten oder auf Künstlerstolz oder gelegentlich auch auf Künstler-Elend gedrängt wurden.

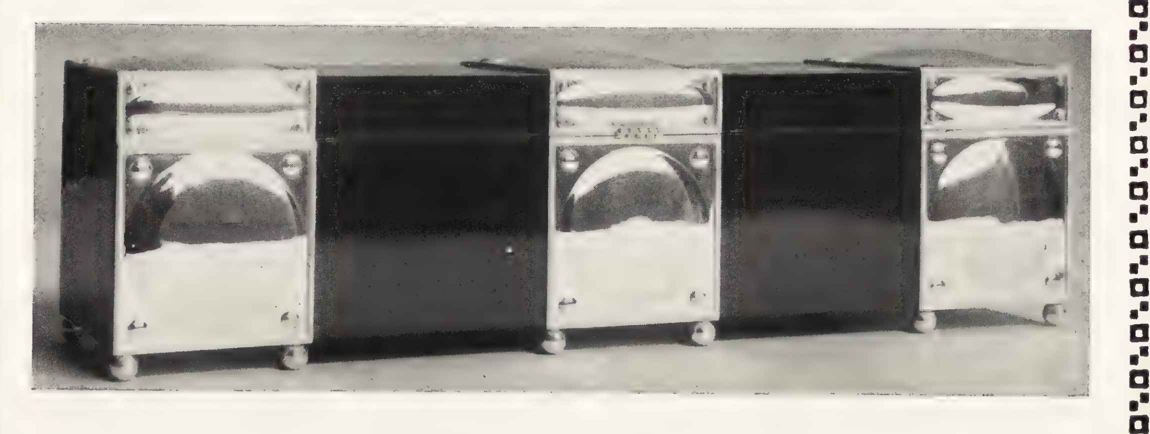
Wer die Neue Pinakothek zu München auf die Neuerwerbungen hin mustert, wird ohne weiteres feststellen müssen, daß Zahl und Glück der Ankäufe in merkwürdigem Widerstreit stehen. Dort reden eben nicht nur zu viele Kommissionsmitglieder drein — es sind auch noch — vielleicht noch mehr Stimmen außerhalb der Kommission, die bei Ankäufen, wenn nicht deutlich gehört, so doch zartsinnig berücksichtigt werden müssen.

Obwohl nun fast überall das Mißverhältnis zwischen der kleinen Zahl wirklich glücklicher Ankäufe moderner Kunstwerke und der großen Zahl unglücklicher Erwerbungen von Beteiligten und Unbeteiligten gesehen wird, fährt man unentwegt fort, mit demselben Unglückscoeffizienten wie bisher unsere modernen Galerien zu überfüllen und durch die Überfüllung auch noch den Genuß der wenigen bleibend-vortrefflichen Werke zu beeinträchtigen.

Daß das nicht gerade klug ist, wird niemand bestreiten wollen.

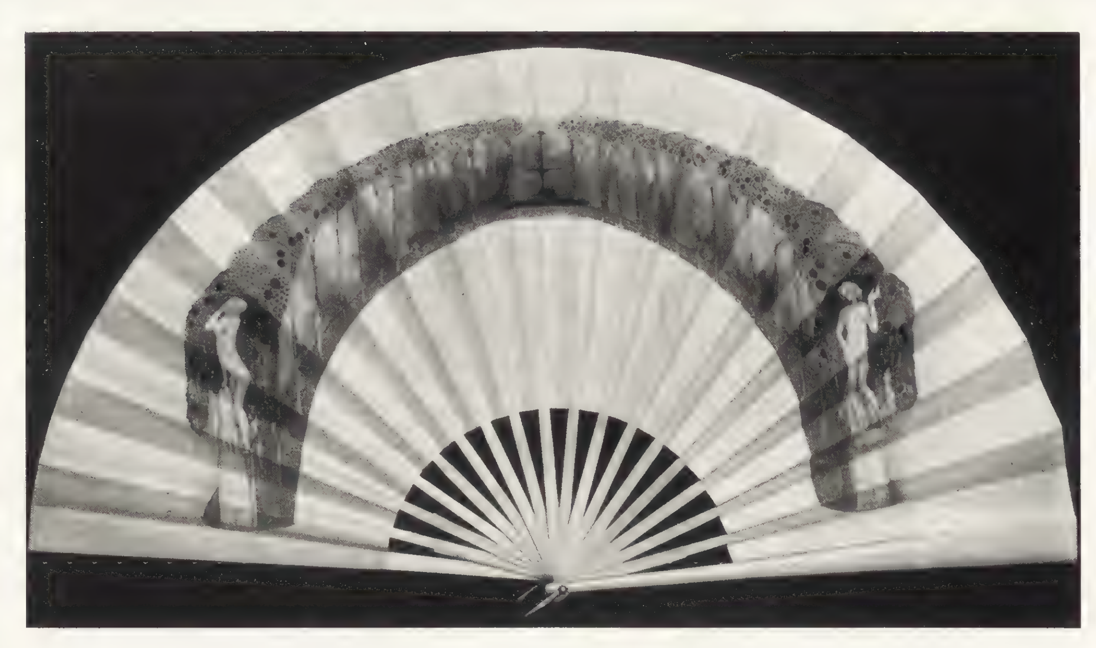
Daß sich dieser Übelstand aber auch nicht gut ändern, d. h. beheben läßt, — wird besonders der Künstler nur zu gern behaupten.

Die Künstler sagen: »Wir haben ein gutes Recht darauf, uns durch staatliche oder städtische Ankäufe anerkannt und gefördert zu wissen. — Wenn die Staatsankäufe wegfielen,



Handschuhkassette. Silber und Rosenholz.

Frau Elena Luksch-Makowska. Fächer. Malerei auf Schwanenhaut.



würde die höchste und für die Dauer wertvollste Auszeichnung des Künstlers in Wegfall kommen. — Endlich: wenn ein Werk, das vor 10 oder 20 Jahren für gut genug gehalten wurde von Staatswegen angekauft zu werden — nun aber vielen Kennern mißfällt, braucht es noch lange nicht für alle Zeiten wertlos zu sein. — Wir wissen doch gerade genug von den Kursschwankungen der Werke alter Meister.«

Solche sehr wohl berechtigte Äußerungen der Künstler wird auch das größere Publikum sehr gern unterstützen. Denn das Publikum will im Kunsturteil geführt sein — von Staatswegen. Recht eigentlich erkennt es nur die Kunstwerke für die wertvollsten an, die vom Staate oder der städtischen Galerie angekauft wurden. Danach reguliert es seinen Kunstgeschmack — und ohne solche Staatsankäufe von Kunstwerken würde sich das Publikum so hilflos vorkommen wie der Amtsschreiber ohne staatliche Vorschriften der Orthographie.

Man wird also wohl für immer bei der Institution unserer modernen Galerien bleiben müssen, ja man wird sich freuen müssen über jeden notwendig werdenden Neubau für solche orthographische Sammlungen moderner Kunst.

Wird man wirklich dabei bleiben?

Wird man dabei bleiben wollen?

Wird man dabei bleiben müssen?

Auf alle drei Fragen ist zu antworten mit einem ganz entschiedenen Nein.

Daß der Staat immer der modernen Kunst gegenüber finanzielle Verpflichtungen hat, ja daß er noch mehr als bisher für Werke der lebenden Künstler ausgeben sollte und weniger für alte Werke, — das habe ich hier schon mehrfach gesagt und diese Forderung kann nicht oft genug wiederholt und nicht energisch genug von Künstlern und Kunstfreunden und allen Wirtschaftlern unterstützt werden.

Aber! — Die Art und Weise des Ankaufs, die Art der Unterbringung moderner Kunstwerke muß über kurz oder lang durchaus anders gehandhabt werden. —

Wie — das habe ich nun mit Gegenvorschlägen anzugeben.

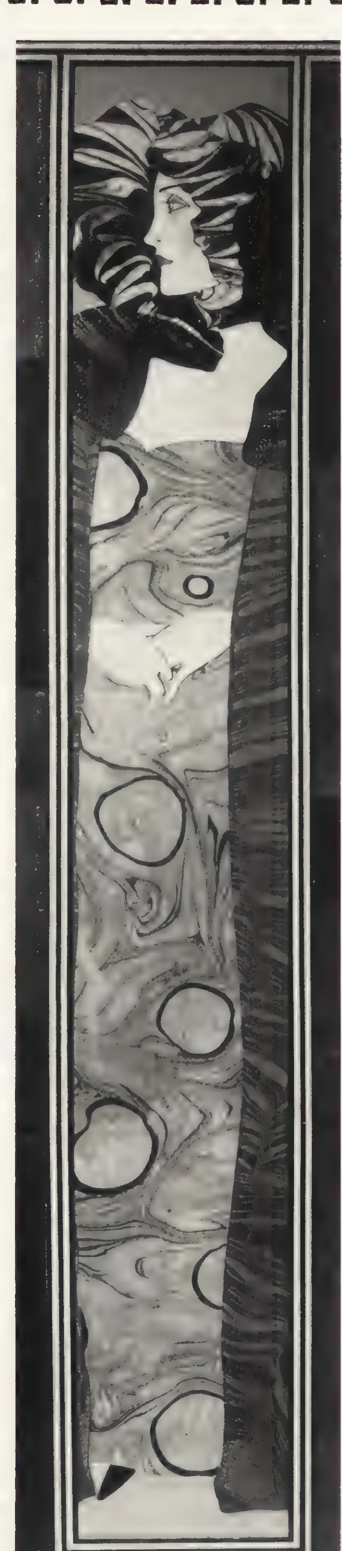
* * *

Doch erwarte man nicht, daß ich mit blitzeblank neuen Ideen komme, um alte, nicht bewährte Ankaufsformen des Staates umzustoßen. Probleme vorzutragen, die erst die wirtschaftliche Probe zu bestehen hätten, hat keinen Wert. Sicher aber führt eine Reform zum Guten, zum Besseren, die sich längst bewährt hat, die nur schon lange vergessen wurde und die so vortrefflich ist, weil sie sich ebenso nüchternen Forderungen des Tages, alltäglichen Möglichkeiten anpaßt — und mit jener Schwäche der Menschheit rechnet, die nie und nimmer abzuschaffen ist: dem Irrtum.

Mein Reform-Vorschlag ist sehr alt — so alt, wie die älteste Galerie alter Meister.

Wie entstanden denn jene alten Galerien, die zunächst das Eigentum der Fürsten waren — und in denen wir heute so sehr wenig auszumerzen haben?





Paravent.
Figuren aus Tunkpapier zusammengesetzt.

Grablaterne. Eisen, gehämmert.



weile untergegangenen Bildern ausgezeichnet worden — in besonderer Galerie ausgestellt zu werden.

Weshalb machen wir's diesem bewährten System nicht nach? Weshalb nehmen wir's endlich nicht wieder auf?

Was hindert uns daran — da wir doch wissen, wie gut es sich bewährt?

Ich fürchte, zwei Dinge sprechen dagegen: Die Angst der Künstler, sie könnten dabei zu kurz kommen. Der Dünkel der Kunstfreunde, die meinen, sie seien doch nun nachgerade gut genug im Kunsturteil geschult, um sofort die Bilder mit ewig gültigen Noten zensieren zu können.

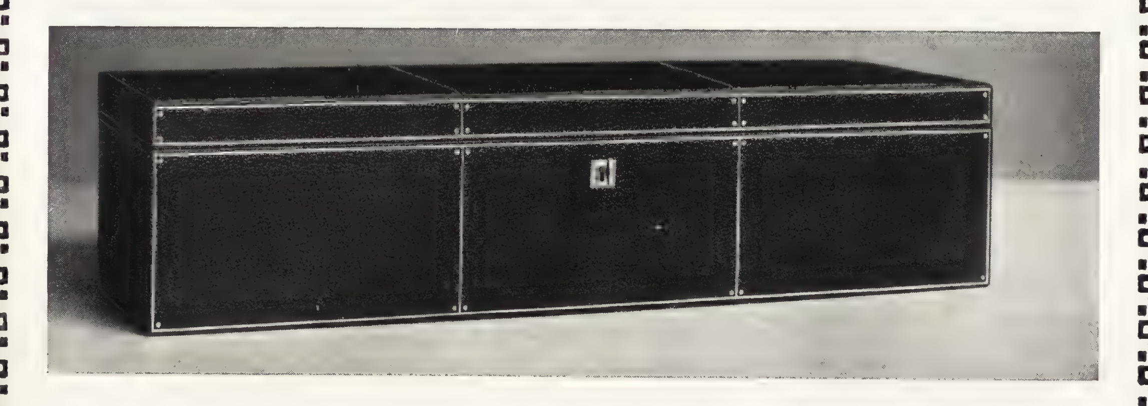
Gegen solchen Dünkel ist freilich mit Worten schlecht ankämpfen. Doch Tatsachen führen hier eine besonders scharfe Klinge. Tatsache ist, daß selbst beste Sammler oder bestberatene Sammler von Kunstwerken der Gegenwart immer verhältnismäßig oft unglücklich im Ankaufe sind. Graf Schack war gewiß sehr gut beraten, er hat vortreffliche Werke erworben — aber wieviel Bilder seiner Galerie sind jetzt bereits in der »Totenkammer«? — Ja glücklicherweise steht auch der kaltblütigste Sammler mit der Kunstwelt der

Thermometer. Holz und Silber.



Nun ganz gewiß ganz anders als unsere modernen Galerien. Sie entstanden, indem man aus Schlössern, Kirchen, Rathäusern, Klöstern, Bürger- und Patrizierhäusern das erwarb, was sich in der Kritik der Zeiten immer noch hochzuhalten gewußt. — Das heißt ganz kurz: Die Werke unserer alten Galerien waren einst bestimmt, die Kirchen, die Rathäuser, die Wohnungen der Herren und der Bürger, die Amtsstuben der Behörden zu schmücken. — Dieser so ganz verschiedenen praktischen Aufgabe dankten sie ihr so verschiedenes und so gesund natürliches Gepräge. Dieser Aufgabe dankten sie ihre Erhaltung — und nachdem sie lange, lange die Freude einer einzigen Familie, der Stolz eines Hauses einer städtischen oder staatlichen Behörde oder Gemeinschaft gewesen — sind sie vor vielen tausend mittler-

Professor
O. Prutscher.
Lampe.
Metall mit
Glaskugeln.



Ansichts-
karten-
Kassette.
Leder
mit Hand-
vergoldung.



Hausaltar.
Leder
mit Handvergoldung.



Kassette für Briefpapier aus Erlenmaser.





Kassette aus Buchs und Ebenholz.



Spagat-behälter. Lederintarsia.

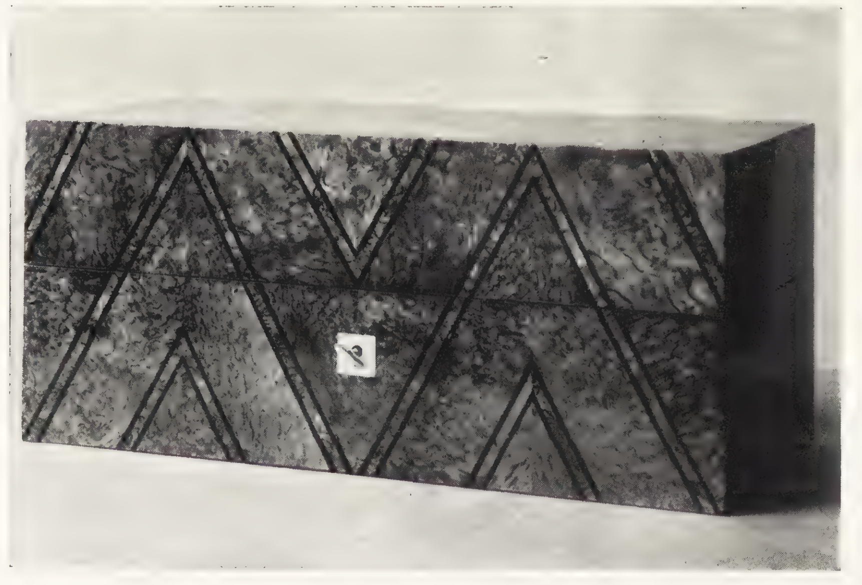
Bucheinband. Schwarzes Ecraséleder mit Handvergoldung.

Geldtaschen. Schlangenhaut und Bockleder.

Zeitgenossen in so innigem Wechselverkehr, daß Urteil und Genuß oft in Widerstreit geraten und den Wert der Galerie bald beeinträchtigen — bald erhöhen. Den alten Kunstwerken ist leichter sachlich gegenüberzutreten — und das Urteil ist hier vorgebildet und verfeinert, weil das Vergleichsmaterial zuverlässiger ist. — Der Dünkel der Kunstfreunde kann also nicht gegen die Reform sprechen — vielmehr die Angst der Künstler, die da meinen, sie könnten zu kurz kommen! — Doch möchte ich nur wissen, wie die lebenden Künstler zu kurz kommen könnten, wenn



Professor O. Prutscher. Leder mit Handvergoldung.



Kassette. Eschenmaser mit Ebenholzeinlagen.

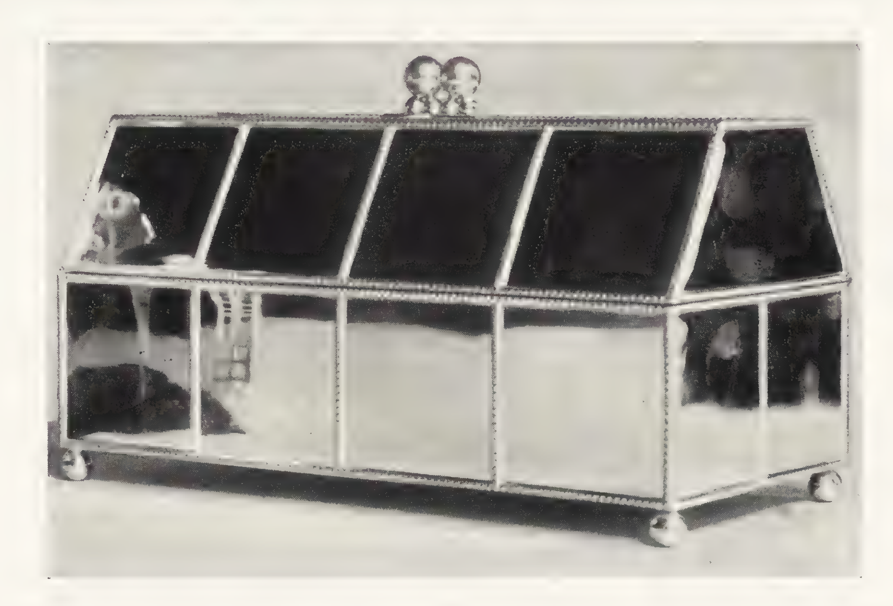
wir jenen alten Ankaufs - Modus endlich wieder aufnähmen? Das ist doch ein einfaches Rechenexempel, daß der moderne Künstler viel mehr Gewinnchancen hat, wenn der Staat nicht mehr für nur eine moderne Galerie ankauft, sondern für seine Ministerien und Hoch- und Mittelschulen, für seine Amtsgebäude und Institute, Kirchen und Kunststätten. Bisher ist zudem in unseren Staaten nur ein einziges Ministerium letzte und höchste Urteilsinstanz in Kunstdingen — sollten sich nicht auch dadurch die Gewinnaussichten der lebenden Künstler steigern, wenn nicht nur der Geschmack des Herrn Kultus-Ministers eines Staates, sondern der vielleicht viel bessere des Kriegs-Ministers, des Landwirtschafts - Ministers etc. oder des Verkehrs - Mini-



Professor O. Prutscher. Leder mit Handvergoldung.



Tintenfaß (geschlossen). Silber.



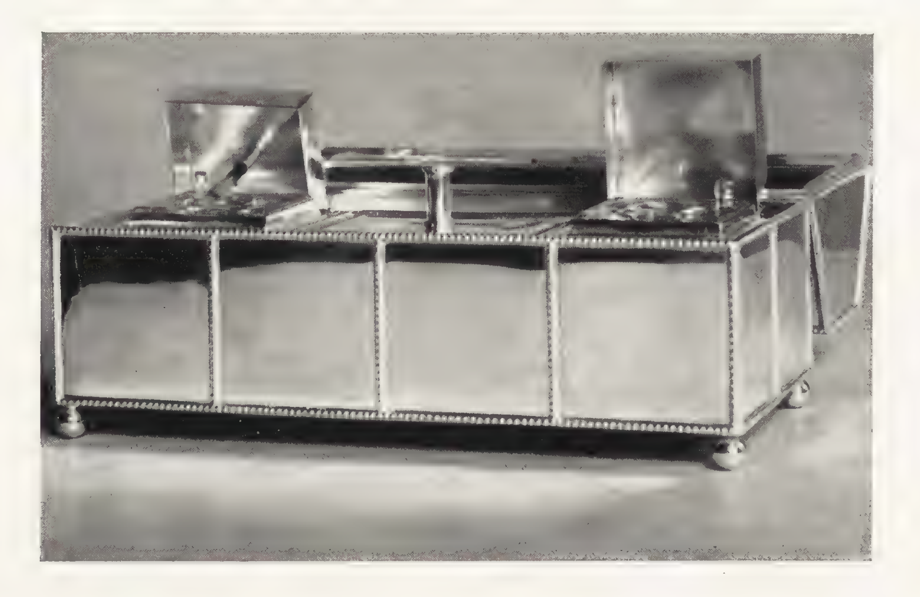
sters, in Kunstdingen mitreden dürfte und auch mitentscheiden würde.

Und nicht nur wirtschaftlich würde der lebende Künstler gewinnen, auch die Kunst selbst würde an idealem Gehalte zunehmen. Bisher wurden wohl hin und wieder große Haupt- und Staatsaktionen für öffentliche Gebäude bei den Künstlern bestellt — ein gesunderer Monumentalitätssinn wäre aber das, wenn der Staat auch Porträts, Landschaften, rein dekorative bewegliche Bilder für bestimmte Räume bestellen würde — wie ehedem, da die Kunst ein wirtschaftlicher und politischer Faktor im Staats- und Gemeindeleben war. — Es gilt also die modernen Galerien überflüssig zu machen und den besten Werken Eingang zu verschaffen unmittelbar in die Stätten der öffentlichen Wirksamkeit.

Viel besser waren die Zeiten für den lebenden Künstler, da es keine Museen für die lebende Kunst gab — und besser wird es mit der Kunst und den Künstlern wieder stehen, wenn der Künstler nicht mehr direkt für Galerien malt, die mehr oder weniger früh der Langeweile verfallen.



Tintenfaß (geöffnet). Silber.







Kassette aus Tunkpapier.

Kassette aus Tunkpapier.

Freilich unentbehrlich werden die neueren Galerien deshalb nicht. Aber zunächst und unmittelbar seien moderne Gemälde und moderne Plastik für bestimmte festliche und würdige Stätten des Staates und der Stadt gestimmt. Sind sie dann entbehrlich geworden und bestehen sie dann noch im Werturteil der Kunstkenner und Künstler, so mögen sie aufbewahrt werden in den Galerien der besten Werke.

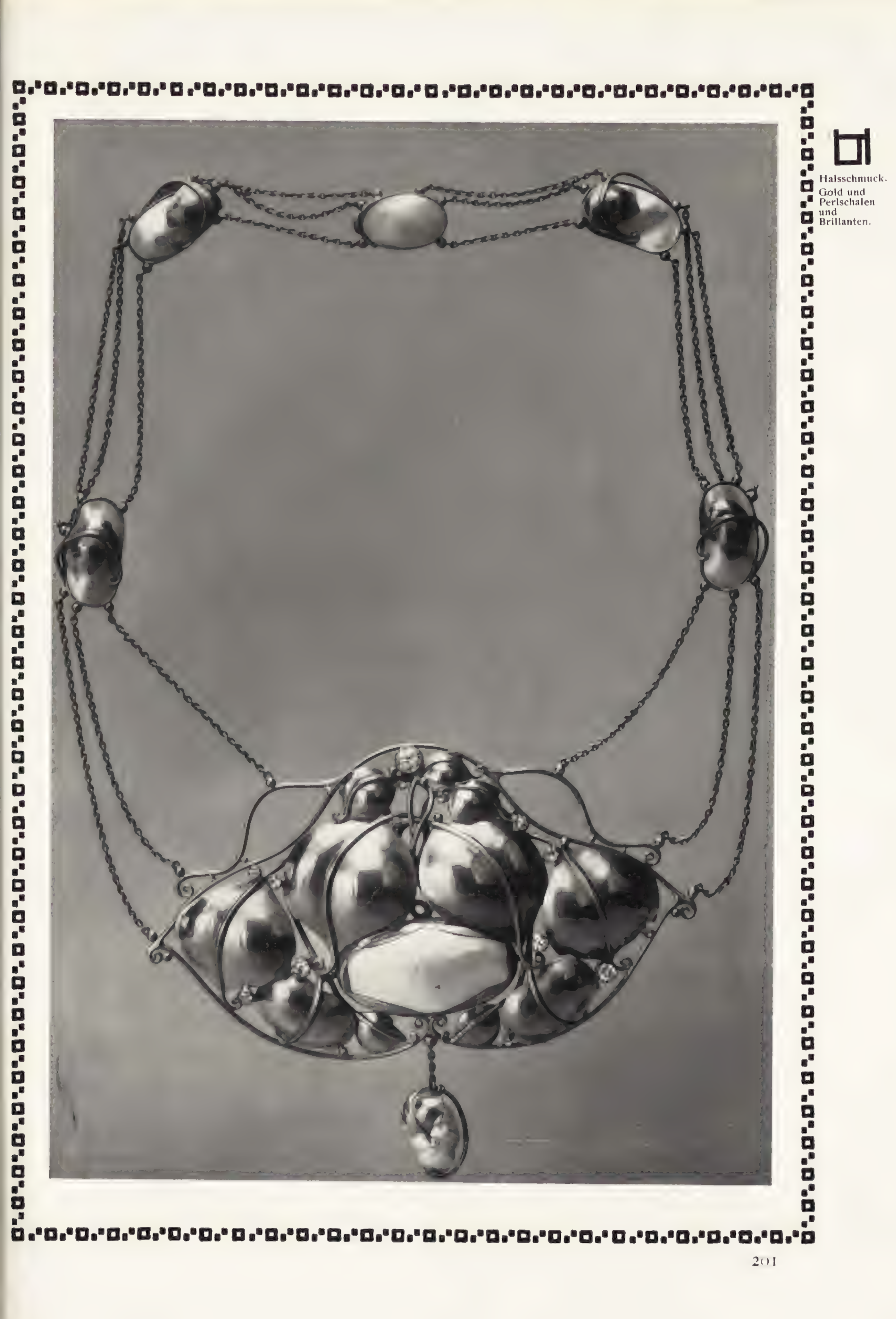
So sind die besten Werke entstanden und die besten Galerien. Fordere jeder in Staat und Gemeinde in diesem Sinne auszeichnende Verwendung der besten Kunstwerke, und wir garantieren uns und der Nachwelt bessere und billigere Galerien, als wir sie gegenwärtig nur zu dünkelhaft und zu unbedenklich anlegen. — E. W. B.

ZUM GEMÄLDE: »MUTTER UND KIND« von Hans Unger. BEILAGE IM NOVBR.-HEFT 1908. Ein großes Pathos flutet darin. Ein Strom von dunklen geheimnisvollen Melodien schwillt herauf und füllt und befruchtet die erst dürre Handlung. Da ist eine Dame, die vom niedrigen Trachten des Alltags sich wendet, um einzugehen in Arkadien, ins Land heroischer Menschheit. Sie wächst ins Riesenhafte mit der Größe ihres Entschlusses. Wie zu einem ländlichen Feste hat sie sich gekleidet, aber ihre strengen Züge, ihre verschatteten Augen bergen die Jähheiten korybantischer Opferleidenschaft. Und das merkwürdige Kind! Wie überragend über alles Gewöhnliche, über alle Nichtigkeiten des Spiels blickt dieses Auge. Diese junge Seele ist geweiht, ist teilhaftig der mütterlichen Größe. — A. JAUMANN BERLIN.



Obstkorb. Silber mit Malachiten.





Halsschmuck. Gold und Perlschalen und Brillanten.



Halsschmuck. Silber mit Halbedelsteinen

KUNST UND WELT.

Genau besehen ist jeder Mensch ein Maler. Wie er Natur und Welt schaut, ist bestimmt von seinen Augen, seiner Linse, seinem Gehirn. Könnte man in diese Hirne der Einzelnen blicken, man würde darin millionenfach verschieden gefärbte und geformte Bilder der Welt sehen. Und keiner dieser Guckkasten ist gleich dem andern. Kein Blau, kein Grün der einen Welt ist gleich dem Blau, dem Grün der Hirnbilder der nächsten. Jeder Mensch malt sich seine Welt aus nach seinem Ich. Wie die Welt wirklich ausschaut, weiß Niemand. Nur daß die Masse der Menschen ihr Bild nicht bewußt empfindet, nicht diskutiert, nicht gestaltet. Das tun nur die berufenen Schöpfer.

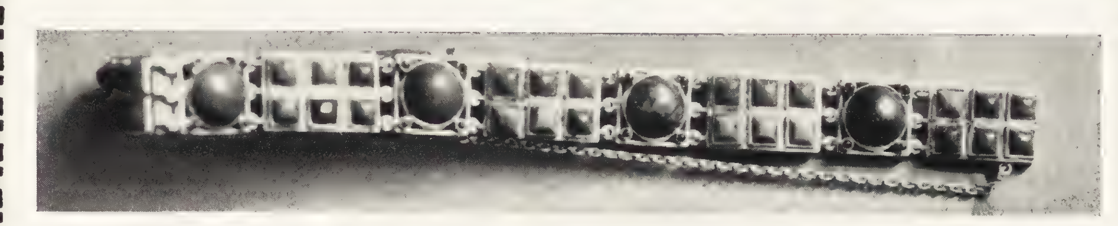
Alle Kunst ist Persönlichkeitskunst. Alle Kunst ist Unterscheidung. Alle Kunst ist Entdeckung. Es ist unfruchtbar, zu streiten, was ausschlaggebender ist: die Welt mit ihren Formen, die Natur mit ihren Farben und Wetterstimmungen, oder der das darstellende Künstlergeist.

Mir scheint das persönliche Moment das wichtigere. Der Dilettant malt Kitsch, die Persönlichkeit Kunst. Der Stümper malt Affen, der Könner Menschen und Götter.

Unfruchtbar ist es, zu streiten, ob naturalistische Kunst oder symbolistische, ob dieser oder jener Stil, ob diese oder jene Richtung Recht hat. Naturalismus und Symbolismus sind, wie in der Dichtkunst, so auch in der bildenden Kunst nur die Grenzen des Schaffens; Stil und Richtung sind nur vorübergehende Erscheinungsformen; das Bleibende ist die Persönlichkeits-Auffassung. Wie dieser oder jener große Mensch die Welt schaut und gestaltet, das ist das Bereichernde, das sind die Entdeckungen, durch die wir weitergehen. Das ist der tiefste Sinn der Natur, daß sie sich in erhabenen Gehirnen immer wieder entdecken, betätigen, formen, gestalten will. Wenn wir den Worten, die wir für diese Dinge haben, auf den Grund gehen, finden wir immer wieder diesen einen Sinn: schauen heißt erschauen, dichten heißt er- und ver-dichten, bilden heißt Bilder und Gestalten schaffen – und immer ist ausschlaggebend das Wie des berufenen Ichs.

So unendlich groß der Aufschwung der bildenden Künste in den letzten zehn Jahren ist, so reich zur Zeit die Kunst wieder einmal an Individualitäten ist: für den zuschauenden Betrachter der Entwicklung bleibt die alte Sorge, ob diese Wandlungen sich zu starker Persönlichkeitskunst, zu Ewigkeitskunst erheben werden. Vor Allem bedeuten die Popularisierung der Künste, die Verbreitung der Kunstgebiete durch das Kunstgewerbe, durch die Erziehung zur Kunst große Gefahren.

Jetzt schon malen jährlich wohl dreißigtausend junge Leute mehr als früher und malen Studie auf Studie. Jetzt schon malen Kinder der Münchner Volksschule im Alter von zehn bis vierzehn Jahren dekorative Entwürfe von unerhörter Hand-



Armband.
Silber mit Malachit und Lapis lazuli.



Haarkamm.
Silber, vergoldet, mit Schildkrot.

Halskollier.
Gold mit Citrinen.



Halsschmuck.
Gold, Silber.

Professor
O. Prutscher.
Anhänger.
Gold mit
Perlschalen.

K. Witzmann.
Anhänger
(links).
Silber, Gold,
Email.
Anhänger
(rechts).
Gold
mit Halb-
edelsteinen

Anhänger.
Gold mit
Bergkristall.





Professor
O. Prutscher.
Ketten.
Silber,
Email.

Professor O. Prutscher. 2 Schirmgriffe. Silber mit Email.

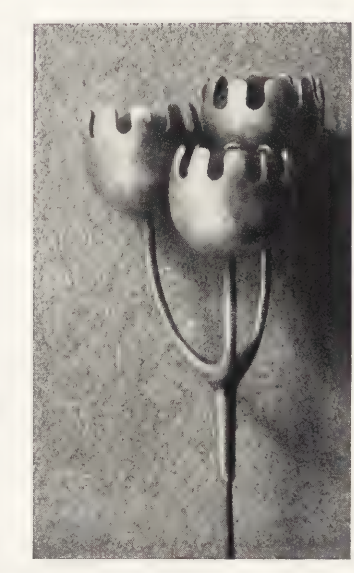


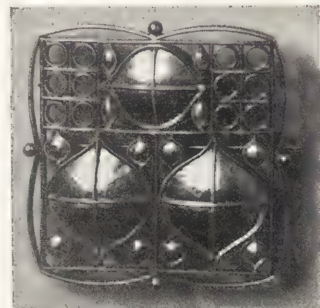
Gürtelschnalle. Silber mit Opalen.

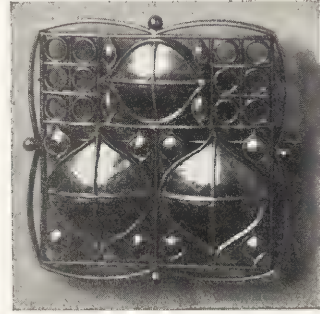


Hutnadel. Silber.





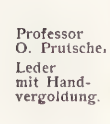




Hoffmann. Brosche



in Silber mit Gold.



Professor O. Prutsche, Leder mit Handvergoldung.

fertigkeit. Der Markt der Kunstausstellungen und der kunsttechnischen Reproduktionen ist überschwemmt von Unmassen graphischer Darstellungen. Und wenn wir erst, was in Kürze zu erwarten ist, die bunte Photographie haben werden, werden Millionen bunter Naturabklatsche das Volk überfluten. Auch diese werden zum Schauen, zur Kunst erziehen. Es bleibt das einzige Mittel, daß das Volk sehen lernt, immer wieder sehen, um auf der Höhe des Geschmacks zu lernen was Kunst ist, um durch solche Befruchtung die neuen Schaffenden aus seinem Acker zu reifen.

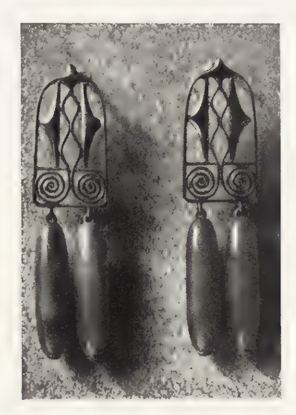
So sehen wir einen enorm sich verbreiternden Horizont. Ein langsam sich hebendes Niveau. Einen Vorgang, der aber die höhere Kunst in die Tiefe zu ziehen scheint.

Mir scheint aus alledem nur ein Schluß möglich: die wirkliche Kunst muß noch höher getrieben werden. Über Vielem, das früher als Kunst galt und jetzt nur noch als Kunstfertigkeit erscheint und nur mehr als Handwerk, muß eine neue Kunst erstehen, eine neue Persönlichkeitskunst, der reife neuartige Ausdruck neuer großer Geister der Zeit. Das Leben ist, die Kunst bedeutet noch etwas. Auf das Wie kommt es an, zu unserer Zeit mehr als je. Und mir scheint, grade das wird dort, wo es darauf ankommt, ganz außerordentlich vernachlässigt. — Baum bleibt Baum; ich kann eine Studie daraus machen oder ein Bild, das für die Ewigkeit Leben predigt. Tier bleibt Tier; ich kann Kitsch oder Verzerrung daraus machen, oder ich kann den Urtrieb der Erdengewalt daraus sprechen lassen. Auch die Malerei ist Dichtung, Geistesgeschichte, Gefühlsmacht. Wir malen alle zu viel, wir bilden zu wenig. Wir nehmen die Natur auseinander in zahllose verflachte Einzelheiten und wir ringen der Einzelheit nicht genug Ganzes ab.

Ein großer Fehler ist — und das gilt z. T. von allen Künsten — wir sprechen zu viel aus, auch in der Malerei. Ein seltsames Spiel der Weltordnung: die Welt will sich erschauen, aussprechen, darstellen — und wo sie es zu deutlich tut, im descriptiven Wort des Romandichters, im Naturabklatsch des Malers, da schweigt sie nüchtern. Die große Kunst gestaltet das Geheimnisvolle, die kleine Kunst die Welt der Wirklichkeit. Der große Künstler muß in der volkommenen Darstellung des Wirklichen unendlich weiter gehen als der kleine Realist und muß doch Alles das nur zur Darstellung des Unaussprechlichen benutzen.

In der Kunst wirkt, was zwischen den Dingen und hinter den Bildern liegt, mehr, als was sie sagen und zeigen. Und das ist der Geist, das Gefühl, das große Schwingende, das in uns Allen lebt und ewiger Urquell des Lebens ist. Große Geister haben das in die einfachen Worte geprägt: Liebe — Leben — Göttlichkeit — Menschentum. Mir scheint, das künftige Jahrhundert kann das Wort Kunst zum großen Weltlicht machen.

MÜNCHEN-NYMPHENBURG. GEORG MUSCHNER.



Professor C. O Czeschka. Ohrgehänge in Gold und Bernstein.



WURZENER TEPPICH- UND VELOUR-FABRIKEN A.-G.
FENSTER- UND TÜR-VORHÄNGE, TISCH DECKE UND
KISSEN IN LEINEN UND MASCHINEN - STICKEREI.



WURZENER TEPPICH- UND VELOUR-FABRIKEN A.-G.
FENSTER- UND TÜR VORHÄNGE, TISCH-DECKE UND
KISSEN IN LEINEN UND MASCHINEN-STICKEREI.

KARL GRUBER_ KARLSRUHE. SPIELZEUG: »ALTE STADT«



KARL GRUBER—KARLSRUHE SPIELZEUG: »RITTERGUT«.

Ausgeführt von den Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst -Dresden- G. m. b. H



PROFESSOR KOLO MOSER –WIEN. SPIELZEUG: »STADT«.



KARL GRUBER
KARLSRUHE,
»HAMMERWERK«

AUSFÜHRUNG:
DEUTSCHE WERK-
STÄTTEN FÜR HAND-
WERKSKUNST
DRESDEN, G. M. B. H.

MONOGRAMME ENTWORFEN VON PROF. PAUL LANG UND MINNA LANG-KURZ—STUTTGART.







ENTWORFEN VON BERNH. WENIG—MÜNCHEN.









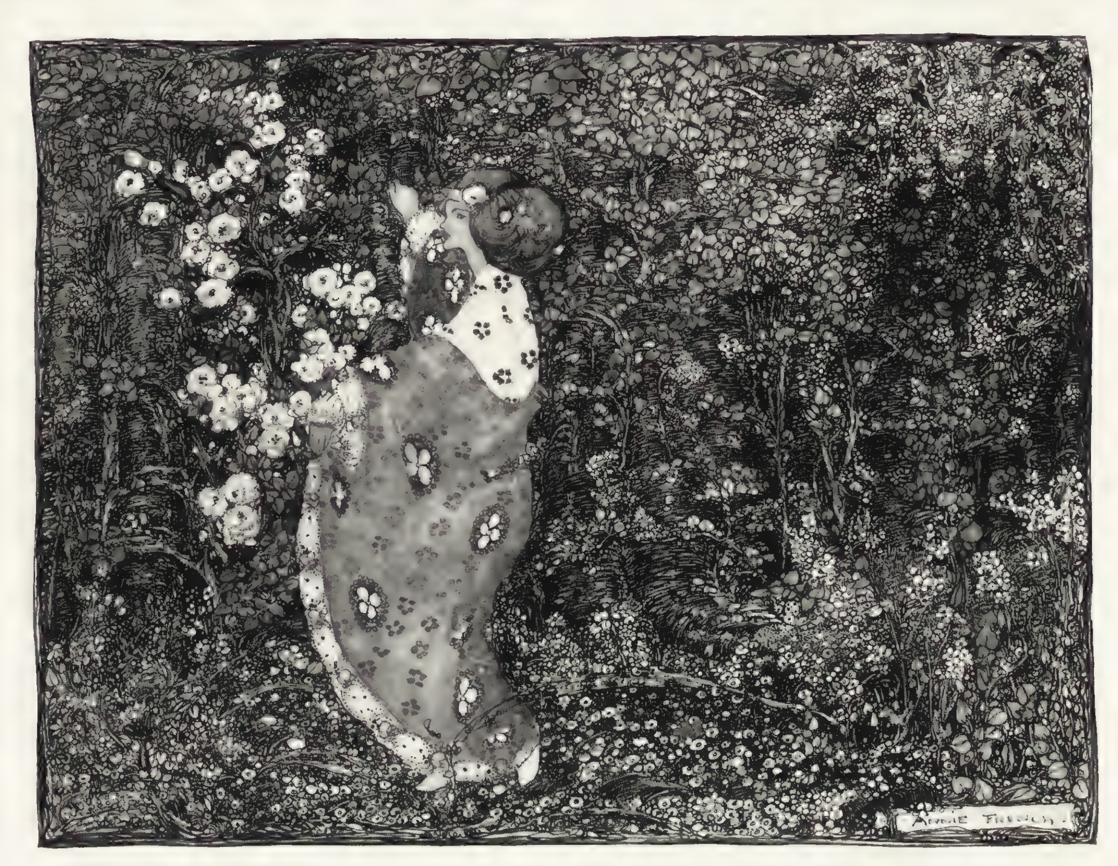


PAUL HAUSTEIN—STUTTGART. ZIER-BUCHSTABEN.





ANNIE FRENCH—GLASGOW.
»THE BRIDE'S MAID'S POSIES«.
Privatbesitz: Alexander Koch—Darmstadt.



ANNIE FRENCH—GLASGOW. »Open the Forest's gates.

ANNIE FRENCH-GLASGOW.

Eine junge Künstlerin, vor wenigen Jahren erst aus der Obhut ihrer Lehrer, Newbery und Delville, entlassen. Noch auf der Schule kostete sie bereits die ersten Freuden öffentlicher Anerkennung. Aber auch jetzt noch arbeitet sie, unermüdlich, mit der ganzen unenttäuschten Frische der Jugend, an der Läuterung und Hebung ihres Könnens. —

Daß die Urheberin der vorgeführten Blätter in irgend einer Beziehung zur Glasgower Schule steht, verrät ja der erste Blick. Die stilisierte Zartheit, die feine Nervosität der Linien, die flächige und doch duftig-weiche Manier weisen unmißverständlich auf jene merkwürdige Kunst-Atmosphäre.

Die schottische Moderne hat einen etwas weiblichen Zug, kombiniert mit einer seltsamen Phantastik. Man spürt Ausläufer des Praeraffaelismus, auch Beardsley gab starke Anregungen. Und wie immer in den Grenzmarken einer Kultur geriet man auch hier ins Außergewöhnliche, in die Manier.

Äußerste Verfeinerung ist die Losung der Glasgower Kunst.

In diesem Milieu entwickelte sich Annie French. Sie hat große Verwandtschaft mit Jessie King, mit ihr teilt sie die Technik und die dekorativ-symbolischen Vorwürfe. Bei genauerem Zusehen zeigt sich, daß ihr Strich wie die Auffassung eine Nuance derber, die Farben etwas kräftiger und bunter sind. Auch neigt sie unverkennbar ein wenig mehr zur Handlung hin. Vielleicht liegt in dieser Richtung ihre Eigenart. Wenn es ihr gelingen könnte, die traumhaft-visionäre Technik mit einem Tropfen dramatischen Blutes zu befruchten, so ergäbe das für die Glasgower Kunst eine bemerkenswerte Neuheit, denn



ANNIE FRENCH GLASGOW. Zeichnung auf Pergament: »The Butterfly«.

im allgemeinen liegt dieser Traumkunst ja nichts ferner als gerade die Dramatik.

Die merkwürdige Hinneigung zur Symbolik ist ein Kapitel für sich. Es scheint eine Art Wahlverwandtschaft zu bestehen zwischen der dekorativen Kunst und der Symbolik. Sie hat sich schon in den verschiedensten Stilen geäußert. Mochte die freie Malerei noch so naturalistisch sich gebärden, ihre dekorative Schwester arbeitete fast immer mit Bedeutungen und Geheimnissen und »Ideen«. Und jede geistige oder symbolische Richtung in der Malerei endete schließlich im Dekorativen. Bei den Schotten mußte die träumerisch-versonnene Technik noch einen besonderen Anreiz nach dieser Seite hin bilden. In das irrende, tastende Spiel der Feder hängen sich die Gedanken ein, wie der Nebel ins Gezweig des Waldes. Zwischen Gestalten und Gedanken tanzen da die Gaukelkünste der Phantasie unmerklich hin und her. Und hier und da streifen, besonders bei Jessie King, die seltsamen Linienzüge sachte ans Gebiet der Schrift. Fast wie eine Geheimschrift wirkt dann so eine Zeichnung.

In dieser überfeinen Kunst hat aber auch die Symbolik nichts Trockenes und Starres. Die Ideen sind nur zart angedeutet, nur leise den Bildern eingehaucht. Man denkt da mehr an die mädchenhafte Vorliebe für sinnige Nebenbedeutungen. Die gedankliche Würze gibt dem Bild einen pikanten Beigeschmack, ohne durch philosophische Strenge zu verstimmen.

Dieses Spiel mit Geheimnissen beeinflußt auch die Technik bis ins Einzelste. Die

ZEICHNUNG.



ANNIE FRENCH—GLASGOW.
»THE WILDERNESS«.

Feder zieht wunderliche Figuren wie ein Zauberstab, sie tänzelt dahin in kaum sichtbaren Punktketten, große Flächen werden mit einem Dickicht kaum deutbarer Ranken und Blätter bedeckt, deren Wachstum nach Gesetzen einer andern Natur sich zu vollziehen scheint. Das gibt ein unentwirrbares Labyrinth von Traum und Wirklichkeit. Die Blumen bekommen Flügel und eine Seele und umtanzen im mystischen Reigen eine Mädchengestalt, die selbst ohne alle Schwere, ohne Körperlichkeit wie ein Hauch, wie ein zarter Gedanke hinschwebt. Alles Stoffliche ist da aufgelöst in eine Wolke krausverschlungener Linien und unendlich zarter Farbflöckchen. Oft weiß man nicht, ob die Zauberfeder nicht plötzlich alles Gegenständliche vergessen hat, um einen ätherisch feinen Gedanken aus einer andern Welt in den Tanz von Gezweig und Gewand mit hineinzuschreiben. In dem Taumel, der alles, Mensch und Natur, ergriffen hat, kann das Einzelne seine Bedeutung, seine Wesenheit nicht behaupten: Die Scheidelinie zwischen Natur und Ornament hört auf zu gelten. Man kontrolliert nicht mehr, was die Sprühregen von Punkten und Sternen, was die Nebelwolken von Kreisen und andern Figuren bedeuten sollen. Gerade die Doppelsinnigkeit, die schwankende Ungewißheit machen es, daß wir bald den festen Boden der Realität uns unter den Füßen weggezogen fühlen und willenlos ins Reich der Mystik folgen.

Glasgow hat die dekorative Kunst um eine reizvolle Gattung bereichert: Es ist die Steigerung der farbigen Zeichnung ins Symbolische, oder anders gesehen, eine neue Art vergeistigter Dekoration.

Mehrere der hier wiedergegebenen Bilder von Annie French haben ihre stärkste dekorative Kraft in der geheimnisschwangeren dunklen Wirrnis, die fast das ganze Geviert erfüllt und bald als Wiese, als Wald oder Hecke motiviert ist. Die Vorliebe für solchen Hintergrund ist nicht zufällig. Er charakterisiert die Richtung, deren mystische Spiele sich aus einem tiefen, dunklen Meer von Träumen und Geheimnissen erheben. Ihr ist das Leben eine lichtlose Wirrnis voller Fragen und Gefahren, der die Jugend von der heitern Blumenwiese der Unschuld her zaghaft und bang sich nähert. Und nur die Unschuld findet dort Heiterkeit und Feste. Die Kobolde, die tückischen Hüter der Geheimnisse, müssen ihr als Braut des Waldes dienen. Ihr blühen die Blumen der Wildnis, die sie selbst der Träume, des Dunkels schönste Blumentochter ist. Sie gaukelt gleich einem Schmetterling ungefährdet über das Geschlinge der Dornen, sie ist die Kindheit, das Märchen.

»Mit besonderer Vorliebe zeichne ich den Wald«, bekennt Annie French selber, »tue dies sogar lieber als irgend etwas anderes«. Und zu dem Bild »Der Schmetterling« schreibt sie, es versinnbildliche die Märchenzeit. Ihre ganze Kunst, dürfen wir anfügen, versinnbildlicht die moderne Sehnsucht weg von der harten, geräuschvollen Realität ins Reich der Träume, der Märchen. A. JAUMANN—BERLIN.







ANNIE FRENCH—GLASGOW. FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT: »THE LOST SHOE BUCKLE«.



ANNIE FRENCH–GLASGOW. FEDERZEICHNUNG AUF PERGAMENT: »THE EVE OF ST. MARK«.





ANNIE FRENCH—GLASGOW. Federzeichnung: »The little mayde found«.

VORAUSSETZUNGEN UND GRUNDLAGEN DER GEWERBLICH-TECHNISCHEN ERZIEHUNG.

Die Fragen der gewerblich-technischen Erziehung sind heute an der Tagesordnung und werden nicht eher wieder verschwinden, bis sie eine befriedigende Lösung gefunden haben. Daß die alte Zunftlehre kein pädagogisches Musterinstitut war, wissen wir alle. Aber je mehr sie allmählich außer Wirksamkeit tritt, umsomehr beklagt man auch ihr Verschwinden und sieht sich genötigt, nach einem Ersatz zu suchen. Ihre Wirksamkeit beruhte auf den Vorzügen des alten Handwerkes: die einfache Technik, die eine gründliche individuelle Durchbildung und Übung in der Handhabung der Werkzeuge ermöglichte, wobei man echte Materialien verwendete und auf Surrogate verzichtete, ließ sich in der Werkstatt erlernen, auch wenn dem Meister die Lehrbegabung abging. Für den Lehrling galt eben der alte Reimspruch: „Stiehl mit den Augen, nicht mit der Hand, dann wirst du 'was taugen und kommst nicht in Schand'!"

Die Zunftlehre ist zweifellos aus uralten Anfängen hervorgegangen und viel älter, als die Zünfte selbst sind. Viele gewerbliche Beschäftigungen, die man schon lange als besondere Betriebsformen kennt, waren ursprünglich Betätigungen des Hausfleißes, wie er in der Familie vom Vater auf den Sohn und von der Mutter auf die Tochter forterbte. Das gilt z. B. vom Zimmern, Sägen und Schnitzen ebenso wie vom Spinnen, Nähen und Weben, und der Wirtschaftsbetrieb in kulturell zurückgebliebenen Gegenden und bei Völkern auf einer tieferen Entwickelungsstufe zeigt uns dies heute noch in anschaulicherer Weise, als unsere hohe städtische Kultur, die übrigens auch noch zahlreiche Reste derartiger natürlicher Erziehung aufweist. Namentlich die Landwirt-



ANNIE FRENCH—GLASGOW. Federzeichnung: »The fairie tale«.

schaft als Gewerbebetrieb bedarf unter Umständen kaum einer besonderen Lehre, denn der Sohn des Landwirtes wächst sozusagen in die Wirtschaft des Vaters hinein.

Anders war es von jeher mit den Gewerben der Metallverarbeitung. Das Ausschmelzen der Erze, das Gießen und Schmieden der Bronze und des Eisens, das Löten und Treiben des Goldes, Silbers und Kupfers mußte mühsam erlernt werden und galt in der Urzeit als eine Kunst, die der Mensch von überirdischen Wesen, von Göttern und Zwergen übernommen hatte. Wie hoch diese Kunst gewertet wurde, geht auch schon daraus hervor, daß die Sage von Wieland dem Schmied, die einzige echte Handwerkersage, die wir besitzen, in direkter Beziehung zu den Helden- und Göttersagen steht. Der tiefsinnige Gehalt der Wielandsage und ebenso der der Nibelungensage, wie sie Richard Wagner künstlerisch verwertet hat, kann hier nicht weiter erörtert werden, aber wer die Urgeschichte des deutschen Handwerks schreiben will, kann an diesen Sagen nicht vorübergehen.

Aus dem geheimnisvollen Reich der düstern Sage führt uns ein Schritt in die helle, nüchterne Wirklichkeit. Wer über Handwerk und Handwerkslehre redet oder schreibt, denkt sich die Meister aus der Blütezeit des Handwerkes im 16. und 17. Jahrhundert im allgemeinen als wohlhabende Leute, die in ihren Werkstätten mit tüchtigen Gesellen und willigen Lehrlingen ertragreich arbeiteten und persönlich angesehene, hochachtbare Leute waren. Die durch Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ verklärte Gestalt eines Hans Sachs stellt das Ideal eines solchen Handwerksmeisters dar, wie er in der Wirklichkeit wohl nie gelebt hat. Die nüchterne, von poetischen Auffassungen nicht beeinflußte Forschung ergibt vielmehr ein wesentlich anderes Bild des mittelalterlichen Handwerkerstandes. Auch unsere klassischen Dichter müssen dieses Bild noch vor Augen gehabt haben, denn ihre „Gevatter Schneider und Handschuhmacher“ sind armselige Gestalten, die keineswegs so imponierend auftreten konnten, wie die Meister in der Nürnberger Singeschule.

Trotz aller Schranken, die den Zugang zu den Meisterrechten versperrten, war der Wettbewerb im Handwerk übergroß und die wirtschaftliche Lage der Meister demnach fast immer gedrückt.



ANNIE FRENCH—GLASGOW. Federzeichnung: »The frog prince«.

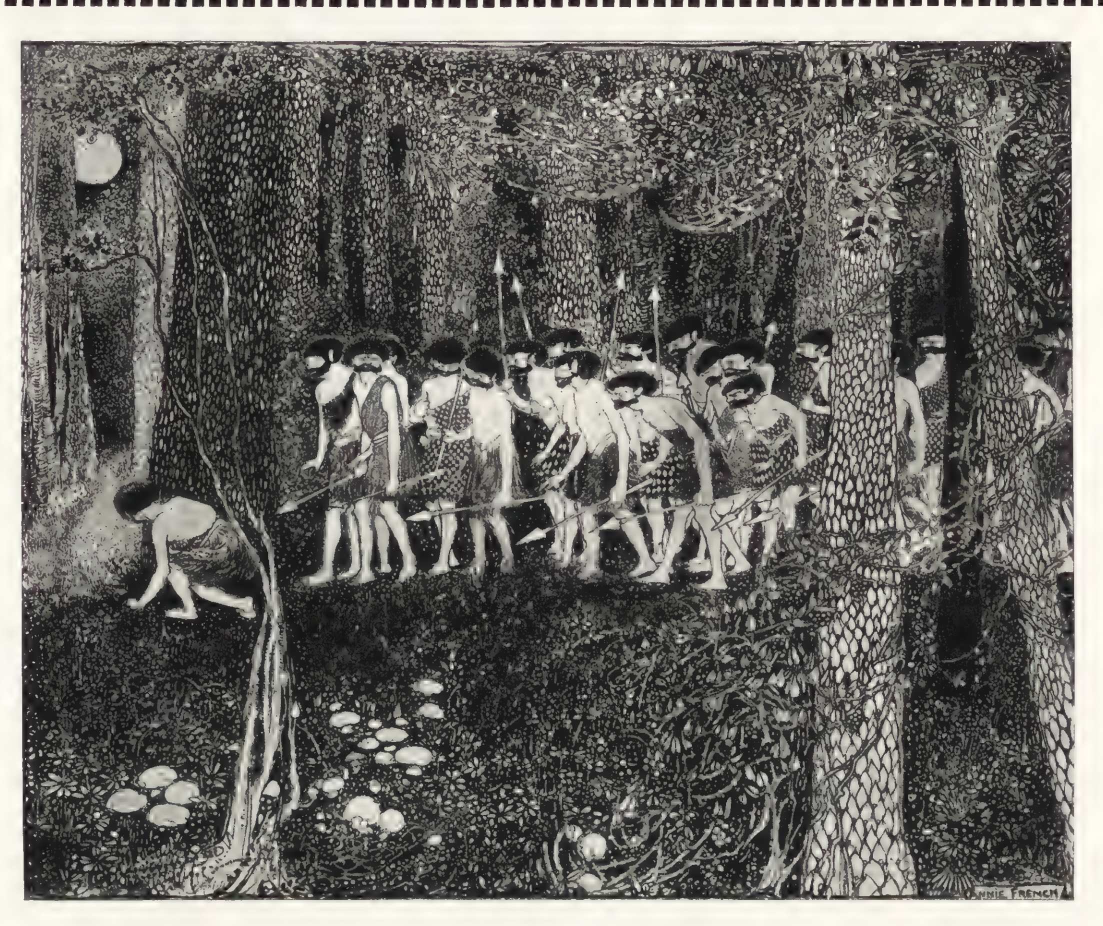
Deshalb gehörte wohl auch die Mehrzahl der Lehrlinge stets den ärmeren Bevölkerungsschichten an und ihr Los war unter den Händen der harten, gewinnsüchtigen Meister kein beneidenswertes. „Lehrjahre sind Schwerjahre", sagt ein alter Reimspruch, und was dem Lehrling in diesen Jahren bevorstand, deutet der Vers an:

„Was der Meister tut, ist wohlgetan,
Was der Geselle macht, geht auch noch an,
Der Lehrjunge aber muß Prügel ha'n."

Dazu kam die Besorgnis des Meisters, den Lehrling, in dem er unter allen Umständen den zukünftigen Konkurrenten sah, nicht zuviel lernen zu lassen; an manches mittelalterliche Meisterwerk der Baukunst knüpft sich die düstere Sage von der Rachgier eines Meisters, der seinen geschickten Lehrling oder Gesellen nach vollbrachtem Werke aus Neid heimtückisch tötete!

Die Sache von diesem Standpunkte aus angesehen, ergibt sich also zunächst, daß es unberechtigt ist, die gute alte Zeit so unbeschränkt zu loben, wie es häufig geschieht. Sie hatte ihre Vorzüge, aber auch ganz unverkennbar ihre Mängel, und ob jene oder diese überwiegen, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die neue Zeit aber stellt uns neue Aufgaben, auch auf dem Gebiete der gewerblichen Erziehung.

Für die Berufe der Beamten und Gelehrten hat der Staat schon seit langer Zeit durch gut eingerichtete Schulen gesorgt, die unmittelbar aus den Gelehrtenschulen des Mittelalters hervorgegangen sind. Die Erziehung aller übrigen Stände aber, insbesondere die der Gewerbetreibenden, blieb diesen selbst überlassen, abgesehen von der allgemeinen Volksschulpflicht, die der Staat frühzeitig einführte. So ist es gekommen, daß die wirtschaftliche Entwickelung im vorigen Jahrhundert den Maßnahmen weit voraus geeilt ist, die für die Zwecke der gewerblichen Erziehung getroffen werden konnten. Ein großer Teil der heranwachsenden männlichen Jugend entbehrt heutzutage beinahe jeder systematischen Erziehung für irgend einen gewerblichen Beruf. Die Volksschulerziehung kann hierbei selbstverständlich nicht in Frage kommen, da sie keine Berufserziehung ist und eine solche auch gar nicht sein will, ganz abgesehen von den Mängeln, die ihr bei ihrer heutigen Organisation ohnehin noch



ANNIE FRENCH—GLASGOW. Federzeichnung: »A prehistoric scouting party«.

anhaften. Die alten Erziehungsmethoden versagen eben unter den heutigen Verhältnissen, und neue Methoden und Einrichtungen sind nicht geschaffen worden, wenigstens nicht in dem Maße, als es die gänzlich veränderten Verhältnisse erfordern. Die Schwierigkeiten, die dadurch erwachsen, hat schon der berühmte Organisator des gewerblichen Erziehungswesens in Österreich, Baron von Dumreicher, klar erkannt und in seiner Schrift „Über die Aufgaben der Unterrichtspolitik im Industriestaate Österreich“ mit folgenden Worten scharf hervorgehoben: „Niemals sind die Staatsmänner den Aufgaben der Unterrichtspolitik mit geringerer Sicherheit des Urteils gegenüber gestanden als heute. Sie haben fast durchweg mit dem Bedürfnis großer Massen zu rechnen, und Bedürfnisse wie Massen kennen keinen Entwicklungsstillstand; jene vermannigfachen und verändern sich rascher als jemals, diese fluktuieren so ungehemmt in einander wie noch nie. Denn die Demokratisierung der Gesellschaft, die freie Berufswahl, die Zugänglichkeit der Bildungsmittel, die Entfaltung aller Zweige des öffentlichen Dienstes, die Umwälzung im Verkehrswesen, die Wandlungen der industriellen Produktion haben eine unberechenbare Bevölkerungsbewegung im Gefolge, wie frühere Zeiten mit ihren festen sozialen und beruflichen Gliederungen sie nicht ahnen konnten. Glich die Entwicklung ehemals einem Strome, mit dessen Bahn, Wassermenge und Zuflüssen man vertraut war, so erscheint sie heute als unabsehbares Gewoge, dessen auf- und abwärtssteigende und hin- und hertreibende Wellen nicht immer erkennen lassen, was an diesem ruhelosen Wechsel dem Gefälle, den Winden oder aus der Tiefe aufsteigenden Quellen zuzuschreiben sein mag. Kann es da wohl dem Staatspädagogen gerade auf dem erscheinungsreichsten Gebiete der ganzen Unterrichtspolitik: auf dem Gebiete des gewerblichen Bildungswesens gelingen, die allgemeinen wie örtlichen Verhältnisse stets zu überschauen und jede Wirkung seiner Maßnahme vorherzusehen?“



ANNIE FRENCH–GLASGOW.
»THE FOREST'S BELOVED«.



ANNIE FRENCH GLASGOW.
FEDERZEICHNUNG: »AGE AND YOUTH«.

Durch diese Worte ist auch die heutige Situation überaus treffend gekennzeichnet, und wenn man die Verwirrung und den Widerspruch der Meinungen, der in bezug auf gewerbliche Erziehung gerade in der letzten Zeit oft scharf zutage getreten ist, — es sei nur an die Verhandlungen des vor kurzem in Braunschweig abgehaltenen deutschen Fortbildungsschultages erinnert! — sich vor Augen hält, so wird man zugeben müssen, daß es vor allem darauf ankommt, erst einmal die Vorbedingungen und Grundlagen der gewerblichen Erziehung festzustellen. Da diese sich auf der Volksschulerziehung oder, was aber wohl immer nur die Ausnahme bleiben wird, auf der Erziehung durch die höhere Schule aufzubauen hat, so wird man dabei an den Fragen der allgemeinen Erziehung nicht vorübergehen können.

Freilich ist auch hier noch alles im Fluß und im Werden und selbst die Grundfragen der Erziehung sind so wenig geklärt, daß noch nicht einmal alle Gebildeten das neue Ziel vor Augen sehen. In die Erziehungsfragen drängt sich eben das gesamte, vorwärts gerichtete geistige Leben unserer Zeit zusammen und jede neue Richtung im Leben und Denken rückt das Problem der Erziehung in ein neues Licht.*) Ziele und Ideale der Erziehung werden bestimmt durch die Lebens- und Weltanschauung, die das Zeitalter beherrscht, und je weniger eine Zeit zu einer einheitlichen Weltanschauung durchgedrungen ist, umso weniger können auch die Erziehungsfragen geklärt sein. Umso notwendiger ist es aber auch, zunächst das Interesse aller Strebenden für sie zu gewinnen, denn schließlich ist es doch die Erziehung, die den Menschen zu dem macht, was er im Leben wird. Mit Recht sagt Herder: „Der Mensch ist ja alles durch Erziehung, oder vielmehr er wird's bis ans Ende seines Lebens." Wenn wir diesen Ausspruch auf die gewerbliche Erziehung anwenden, so tritt uns ihre Bedeutung klar und überzeugend vor die Augen. **Die wirtschaftliche und kulturelle Zukunft eines Volkes hängt zum guten Teile ab von der gewerblichen Erziehung, die seinen einzelnen Gliedern zuteil wird,** und auf der richtigen Einsicht in deren Voraussetzungen und Grundlagen beruht die Möglichkeit einer gesunden wirtschaftlichen Entwicklung. — DR. PABST—LEIPZIG.

*) Man vergl. hierzu: A. Pabst, »Praktische Erziehung«, S. 2 ff. Leipzig 1908. Die Schriftleitung.



ANNIE FRENCH—GLASGOW. Federzeichnung: »The kind neighbours«.



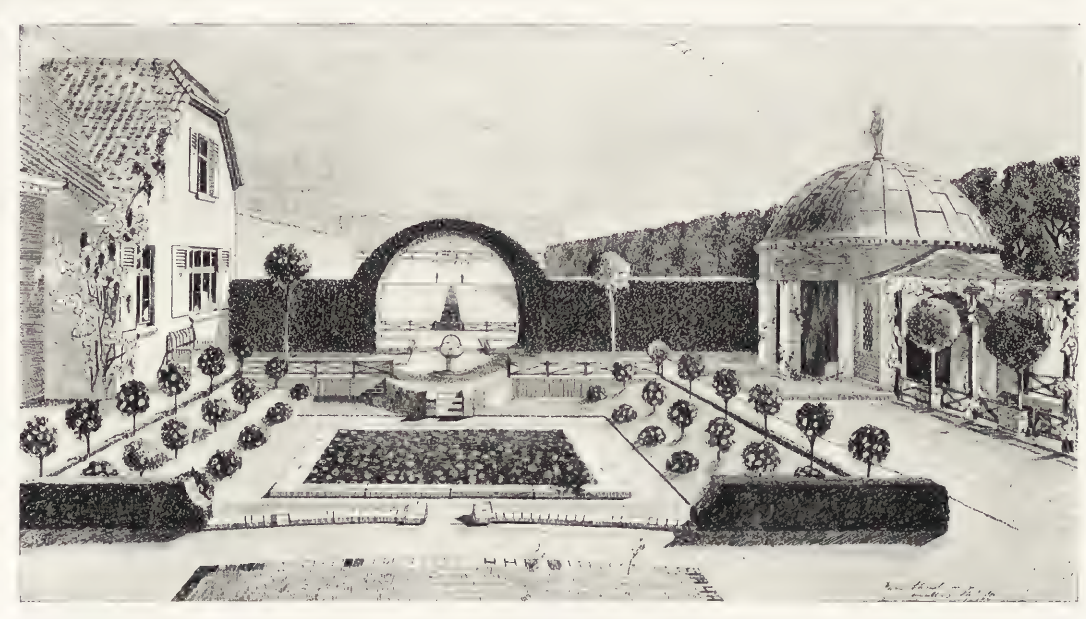
ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL–HAMBURG. Landhaus in Niedersachsen.

EIN LANDHAUS IN NIEDERSACHSEN.

Der Architekt, der Gelegenheit hat, draußen auf dem freien Lande zu bauen, kann sowohl im Grundriß als auch in der äußeren Gestaltung der Gebäude viel leichter alle die Fehler vermeiden, zu denen der beschränkte Raum einer städtischen Straße, die Vorschriften der Baupolizei und die erforderliche Ausnutzung eines derartigen Bauplatzes den Erbauer nur zu leicht verleiten.

Die hier beigefügten Abbildungen stellen nun ein derartiges Landhaus dar, das ein jüngerer Hamburger Architekt, Wilhelm Fränkel, in den Elbniederungen für einen Hamburger Bauherrn errichtet hat. Grundriß und Gesamt-Anordnung verraten den wohltuenden Einfluß, den Hermann Muthesius mit seinem vorzüglichen Buch, »das englische Haus« auf die jüngere Generation ausgeübt hat. In die Marschniederung, mit ihren saftigen Wiesen, ihrem schweren Himmel und ihrer völligen Flachheit paßt nur ein niedriges durch ein großes Dach beschütztes Haus, das gleichsam geduckt aus den wenigen Bäumen herausschaut. Rote Ziegelwände, grauschwarze Dachpfannen, weiße Fenster und grüne Läden sind die Grundelemente des Baus, dessen einzigen Schmuck sie gleichzeitig bilden.

Wer die schönen Bauernhöfe in jener Gegend kennt und zudem sieht, wie einer nach dem andern verschwindet, um Scheußlichkeiten in weißem Stuck Platz zu machen, kann nur wünschen, daß die Städter die gute Kultur aufnehmen, die der Dorfbewohner von heute nicht mehr begreift. Sklavische Nachahmung eines Bauernhauses wäre natürlich ganz verkehrt, wenn es sich um einen Landsitz handelt, der immerhin eine gewisse Prätention besitzt. Aber das Gute des Bauernhauses, sein Material, sein ruhiges Dach und vor allem die Farben können als Grundlage für Landhausbauten gar nicht überschätzt werden. Wilhelm Fränkel hat auch in anderen Teilen der Umgebung Hamburgs an Landhausbauten gezeigt, daß er es versteht, seine Bauten dem Gelände glücklich einzufügen, sodaß beide, Landschaft und Haus sich gegenseitig schmücken. Wer beim Entwerfen eines Hauses von der Umgebung ausgeht und in diese das Haus hineinkomponiert, wird unwillkürlich besseres schaffen als ein anderer, der — wie es leider nur zu häufig vorkommt — einfach Entwürfe, die für einen andern Zweck hergestellt waren, vorkommenden Falles verwendet. E. R. H.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL—HAMBURG. GARTEN-PARTIE DES LANDHAUSES.

ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL—HAMBURG. EIN LANDHAUS IN NIEDERSACHSEN.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL—HAMBURG. BLICK GEGEN DEN HAUPT-EINGANG.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL—HAMBURG. HAUPT-EINGANG ZU DEN WIRTSCHAFTS-GEBÄUDEN.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL HAMBURG. GARTENPARTIE DES LANDHAUSES.

ARCHITEKT WILH FRÄNKEL—HAMBURG. NEBEN-EINFAHRT ZUR ANLAGE.

Alle photogr. Aufnahmen ausgeführt von den Amateuren Theodor und Oskar Hofmeister—Hamburg.





ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL HAMBURG.

AUS DEM LANDHAUS IN NIEDERSACHSEN.



ARCHITEKT
WILH. FRÄNKEL
HAMBURG.

EINGANG DES
LANDHAUSES.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL · HAMBURG. Ankleide-Zimmer im Landhaus.

DIE EINHEIT DER ARCHITEKTUR. In der von Karl Curtius in Berlin herausgegebenen Sammlung „Berliner Vorträge“ ist unter Nr. IV ein am 13. Februar 1908 im „Verein für Kunst“ von Hermann Muthesius unter obigem Titel gehaltener Vortrag erschienen, dem man um der Gesundung unserer Kunstanschauungen willen den weitesten Leserkreis wünschen möchte. Denn ist es gleich das Elend unserer Tage, daß wir die aller rechten Kunst entfremdete Menge immer wieder zu jener mehr durch das kleine Türchen des Verstandes als durch das weite herrliche Tor empfindender Phantasie führen wollen, so ist doch leider die Vorarbeit theoretischer Aufklärung zunächst unerläßlich, um den furchtbaren Staub von Vorurteilen beiseite zu räumen, der sich, ein Erbteil unserer materialistisch-wissenschaftlichen und philologischen, bald nun glücklich überwundenen Epoche, über unsere Augen gelegt hatte und sie am freien, gesund aufnehmenden und genießenden Blick auf die Kunstwerke selbst hinderte. Einem solchen Vorurteile rückt auch Muthesius zuleibe, und da einerseits das Vorurteil noch in äußerst zahlreichen Kreisen selbst der Gebildetsten spukt, andererseits aber Muthesius sich so weit durchgesetzt hat, daß er in jenen Kreisen glücklicherweise offene Ohren findet, so ist von dem übrigens auch trefflich ausgestatteten Heftchen eine segensreiche Wirkung zu erhoffen. Der Titel des Vortrages ist eigentlich nicht ohne weiteres ganz klar, wie ihn denn auch der Verfasser durch den Zusatz „Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe“ näher erläutert hat. Der Grundgedanke läßt sich eben noch nicht, wie es wohl in der Absicht des Verfassers gelegen, in ein kurzes Schlagwort fassen, es sei denn, daß man das Wort „Strukturkunst“ gelten lassen will, im Gegensatz zu redenden, tönenden und nachbildenden Künsten. Es handelt sich um den Nachweis einer höheren Einheit zwischen dem Schaffen des Architekten, des Ingenieurs und des Kunstgewerblers, daß also diese anscheinend recht auseinanderliegende Tätigkeiten nur wie Zweige desselben Baumes derselben Schaffenswurzel entspringen und daß ferner das Wesen aller dieser Strukturkunst der Rhythmus ist. Also einmal: die Einheit von Architektur, Ingenieurbau und Kunstgewerbe, und ferner: Rhythmus als einheitliche Grundlage dieser drei Wirksamkeiten.

Wie Muthesius diese Gedanken entwickelt, ist ein kleines Kunstwerk für sich, sowohl in der Durchsichtigkeit und Lebendigkeit des Vortrages

und des persönlichen Stiles als auch in dem wohlgegliederten Aufbau, zu dem nicht nur die Technik und die landläufige Ästhetik die Bausteine geliefert hatten, sondern jene höhere allgemeine Kulturauffassung, die immer noch erst in wenigen Köpfen vorhanden ist. Diesen letzteren ist ja nun zwar das von Muthesius Gesagte keine neue Offenbarung mehr; aber es ist eben dringend nötig, daß zur allgemeinen Einsicht werde, was hier so überzeugend hergeleitet ist, daß nämlich alles Schaffen zwecklicher Art nicht aus Befolgung vorausgenommener ästhetischer Vorschriften, Rezepte und Gesetze erst künstlerischen Charakter annimmt, sondern daß all solches Schaffen aus der natürlichen Eigenart des Menschen von selbst die ästhetische Form sich bildet, kraft des uns innewohnenden rhythmischen Gefühles, und daß daher der Ingenieurbau gerade so Kunst werden kann wie der Hausbau. Vielleicht wäre gerade hier noch eine stärkere Herausarbeitung des „Werden kann" für die Laien zu wünschen gewesen. Denn diese sind ja eben zur Zeit so sehr des Zutrauens zum eigenen Urteil bar, daß sie sich nun unter einen neuen mißverstandenen Lehrsatz ducken könnten: der Gebildete muß auch alle Ingenieurwerke schön finden, weil er sich schon den Schönheitsgesetzen des Eisenstiles angepaßt hat. Es ist eben zu bedenken, daß dank unserer philologischen Schulung auch den Ingenieuren oft genug das eingeborene rhythmische Gefühl verstaubt und verkümmert worden ist. Das ist auch nichts weiter Neues, Muthesius deutet es sogar selbst schon an; es mag aber aus volkserzieherischen Gründen doch noch einmal hervorgehoben werden. Ebenso sei beiläufig noch auf ein Gebiet hingewiesen, das Muthesius nicht besonders berührt hat, das ihm aber noch besonders schlagende Argumente hätte geben können: den Schiffsbau. Hier möge der Laie zunächst lernen, wie Schönheit aus unbefangener Versenkung in die Aufgabe und ihrer Durchdringung so zu sagen von selbst kommt und andererseits wie nötig die Lehre von Muthesius ist, da auch der so Imposantes schaffende Schiffsbauer sich heute noch den modernen Innenarchitekten herbeiholt, um seinen Räumen nun das Modekleid nach dem Herzen der Kajüte-Passagiere umzuhängen. Hier spielt nun freilich die Frage vom Schmuck hinein, eine große und widerhaarige ästhetische Frage, die Muthesius um der Einheitlichkeit seines Gedankenaufbaues willen ausgeschaltet hat. Auch ich will sie hier nicht aufrollen, denn man wird darin Muthesius durchaus zustimmen können, daß zunächst alles künstlerische Schaffen auch ohne Schmuck möglich ist, und daß gerade eine kulturelle Erneuerung unserer Kunst gerade nur durch Abkehr vom Schmuck und Rückkehr zur rhythmisch (im weitesten Sinne) gestalteten Urform möglich sein wird. Aber vielleicht reizt es zu einer Erwiderung, wenn ich behaupte, daß die Sachlichkeitskunst niemals die letzte sein wird, weil — ein Beispiel statt einer langen Deduktion — trotz der ledernen Sachlichkeit unserer Kleidung die Gardenie im Knopfloch nicht überwunden ist und die neuerstandene „schöne" Weste das Schmuckbedürfnis sogar des Mannes wieder offenbart.

Diese Abschweifungen sollen keine Kritik abgeben, sondern nur beweisen, zu welchen Gedankenketten der Vortrag anregen kann. Möge man namentlich den ausgezeichneten Schlußbetrachtungen von Muthesius nachgehen, die unwiderleglich klarlegen, daß eine neue Kunst nur aus einer wiedergewonnenen echten Allgemeinkultur hervorgehen könnte. Es wird dann jeder einzusehen beginnen, daß auch der Laie sein Teil zur Gesundung unserer Kunst tun kann. H. S.



ARCHITEKT WILH. FRÄNKEL Haupt-Einfahrt an der Landstraße.

REFORM DER TANZKUNST.

Die Tanzschule der Isadora Duncan kommt nach Darmstadt, und so wird diese Stätte moderner Kunstbestrebungen um eine Tatsache reicher, die ein nicht unwichtiges Glied ästhetischer Kultur bildet und daher ernster Beachtung würdig ist. — Im neunzehnten Jahrhundert hatte die Tanzkunst einen wahrhaft beschämenden Tiefstand erreicht, der sich in Worten kaum schildern läßt. Man muß ihn erleben, um seine ganze Scheußlichkeit kennen zu lernen, und leider bietet sich heute noch reichlich Gelegenheit zu diesem Erleben. Im fadesten, toten Virtuosentum, in öder Mätzchenreißerei war alle Tanzkunst erstarrt. Ausnahmen bildeten nur die Vorstadttänze, wo noch kein Drill die natürliche Anmut ungezwungen fließender Bewegung erstickte. Auf den Bühnen herrschte aber lediglich ein technisches Können, dem jeder Ausdruck mangelte und das auch gar nicht Ausdrucksbedürfnis war; hatte es doch jenes ewig sich gleichbleibende Lächeln in seiner Gefolgschaft, das unter dem Namen „Ballerinenlächeln" allgemein bekannt ist und jenem falschen Lächeln gleicht, das alle schlechten Photographen von ihren Modellen fordern. Und dem Auge wurde nichts geboten an edeln Bewegungen, harmonischen Farbenklängen usw. Malerisch war diese Tanzkunst sicherlich nicht, zur bildenden Kunst führte keine Brücke. Wenn ich eine Charakteristik geben soll, wird es wohl am besten sein, sich folgenden Vergleichs zu bedienen: Wer einmal im Zirkus die sogen. „hohe Schule" reiten sah, wird wissen, daß sie in einer Reihe von durchaus dem eigentümlichen Wesen des Pferdes nicht angepaßten Bewegungen besteht. Was den Kenner begeistert, ist die Tüchtigkeit der Dressur, die Überwindung von Schwierigkeiten. Mit ästhetischem Genießen hat dies nichts zu tun. Und gleiches gilt von der alten Tanzkunst. Auch sie ist lediglich eine hohe Schule der Dressur. Mit Schönheit haben ihre Mätzchen keine Berührungspunkte. Aber das Ganze wirkt peinlicher, weil es sich um Menschen und nicht um Tiere handelt, um Menschen, die zu Gliederpuppen herabgesunken sind, welche sich in eigentümlichen Verzerrungen gefallen, deren Sinn unverständlich ist.

Und so wie wir des Pferdes eigentümliches Wesen in seiner Natürlichkeit bewundern können, so wollen wir auch im Tanze Natur: des Körpers Sprache. Damit sei keinem Naturalismus die Stange gehalten; das liegt mir fern. Kommen doch für den Tanz nicht alle Bewegungen in Betracht, sondern lediglich die dem Auge wohltuenden, und unter ihnen wieder vor allem jene, die bedeutungsvoll und charakteristisch sind. Und schon diese Tatsachen wehren allen falschen Naturalismus ab. Aber selbst der wäre, falls ihm starkes Leben eignen würde, nicht so peinlich und hauptsächlich nicht so langweilig als jene Virtuosenstückchen, von denen ich vorhin sprach.

Von der Bedeutung der Tanzkunst dachten frühere Zeiten ganz anders, als wir. Sie war auch für sie etwas anderes. Ich gebe lediglich zwei Beispiele aus dem 18. Jahrhundert. Sie rühren von Ästhetikern her, die selbst schaffende Künstler waren. Ich meine Heinse und Herder. Von ihnen gibt der erste eine recht glückliche Charakteristik der Tanzkunst: „Ein Ballett ist die Darstellung einer Begebenheit durch Mienen und Geberden, Tanz und Gruppierungen für das Auge: gleichsam eine Malerei in lebendiger Folge. Man muß also Begebenheiten dazu aussuchen, an denen das Wesentliche und Interessanteste gerade den Sinn des Auges trifft. Die Musik drückt die Gefühle dabei aus und gibt das Maß zu den Bewegungen." Während Heinse so vornehmlich die malerische Seite der Tanzkunst betont, hebt Herder ihre musikalische hervor und nennt sie „sichtbar gemachte Musik", ein recht treffender Ausdruck meines Erachtens. Einig sind beide in der hohen Wertschätzung dieser Kunst. Heinse glaubt, sie übertreffe noch die Malerei an Wirkung, und Herder sieht in ihr gar eine „Vereinigung alles Schönen". So dachten also zwei führende Geister der deutschen Aufklärungszeit.

Wir können diese Überschätzung der Tanzkunst nicht billigen. Sicherlich unterliegt sie der Malerei, weil ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu beschränkt sind, und eine „Vereinigung alles Schönen" ist sie nun einmal in keiner Weise. Aber ohne Zweifel kann sie doch die Quellen wahrsten Kunstgenusses bilden, uns Stunden voll eigenartiger Schönheit spenden. Dies wird wohl jeder gern zugeben, der die Anfänge einer modernen Reform dieser Kunst sah.

Den Beginn machte die Saharet, jene Künstlerin, die vor etlichen Jahren Münchens Künstlerschaft in einen Taumel der Begeisterung versetzte, weil sie dank ihres überschäumenden Temperaments — man nannte sie einen tanzenden Urwald — die Dogmen der hohen Tanzschule einfach durchbrach, und weil ein Hauch starken, frischen Lebens

aus ihren wilden Tänzen heraus zu den Zuschauern herüberwehte. Das war Freude des Körpers und Jubel der Bewegung! — eine lange nicht gehörte Sprache. Und sie gefiel dem Auge, das die grotesken, traurigen Verzerrungen des üblichen Balletts anwiderten. Das Leben hatte die Tanzkunst erobert, jene Kunst, die vielleicht am engsten mit ihm verwachsen ist. Das war der Anfang.

Und dann kam die Duncan. Sie ist die eigentliche Theoretikerin der neuen Tanzkunst, die mit voller Bewußtheit an deren Reform heranging. Welch herrliche Wirkungen in dieser Richtung liegen, davon gaben vor allem die Aufführungen der Duncanschule eine Vorstellung.

Manchmal schoß man natürlich über das Ziel und wollte tanzen, was sich nicht tanzen läßt. Man versuchte Ausdruck in den Tanz zu legen, den er nicht zur Wirkung bringen kann, wo seine Mittel versagten und die Grenzen ihrer Geltung sich in aller Schärfe zeigten. Aber welche neue Bewegung irrte nicht oft! Man warte nur die Reife ab. Die Auswüchse werden von selbst sich legen.

Und nach der Duncan kamen manche andere, von denen nur zwei erwähnt sein, die gerade den malerischen Gesichtspunkt mit in den Vordergrund rücken. Es sind dies Rita Sacchetto und die Schwestern Wiesenthal.

Doch der Leser, der mir bis hierher folgte, wird vielleicht ungeduldig fragen: was geht denn dies alles die bildenden Künste an? Wieso gehören denn solche Betrachtungen in eine Zeitschrift, die der Kunst des Auges gewidmet ist? Nun, die Antwort fällt nicht schwer: Auch der Tanz ist ja ohne Zweifel Kunst für das Auge. Nur auf das Auge kann er wirken. Und so arbeitet der Tänzer wie der bildende Künstler für das Auge. Und manche der Gesetze, welche im Reiche der bildenden Künste gelten, erstrecken sich auch auf den Tanz. Allerdings klafft ein gewaltiger Unterschied zwischen Tanz und bildenden Künsten. Ich meine nicht nur den, daß der Tanz in Zeit und Raum, die bildenden Künste aber nur im Raum sich bewegen, sondern in erster Linie die Tatsache, daß der Tanz auf der Musik sich aufbaut, daß sie ihm den bestimmenden Grundton gibt, Art und Charakter, Rhythmus und Bewegung, Form und Gehalt. Er drückt in seiner Sprache den Gefühlsreichtum der Musik aus, er dichtet sie um für die Mittel, die ihm zur Verfügung stehen. Und daraus ergibt sich leicht, daß nicht jede Musik getanzt werden kann. Wo nicht ihr Gehalt durch Bewegungen ausdrückbar ist, verliert der Tanz sein Recht. Wird er trotzdem versucht, mangelt ihm die Klarheit, oder die Musik wird durch ihn vergewaltigt. Statt daß Tanz und Musik einander fördern, in gleicher Richtung wirken und so vom aufnehmenden Bewußtsein zur Einheit zusammengefaßt werden, stören sie dann einander, ja führen einen gegenseitigen Kampf, in dem beide unterliegen.

Aber wir wollen nun von dem Tanz sprechen, insoweit er das „Auge“ angeht. Und da ist zweierlei zu beachten. Das Gewand der Tanzenden und der Rahmen, in dem der Tanz vor sich geht, müssen ein das Auge befriedigendes Bild liefern, und zwar ein Bild, das der Stimmungswelt des Tanzes angemessen ist. Ist das farbige Bild unlustvoll, beleidigt es unser Auge, oder macht es gar das Hinsehen zu einer Qual, dann ist im vorhinein aller Genuß zerstört, während eine geschmackvolle Aufmachung stark stimmungsfördernd wirken kann. Hier erwachsen demnach für den bildenden Künstler neue und dankbare Aufgaben, und zwar für bildende Künstler, die etwas vom Tanz und von der Musik verstehen. Ist dies der Fall, können sie „Feste des Auges“ im wahrsten Sinne schaffen.

Und nun wenden wir uns dem zweiten Punkte zu. Die jeweiligen Bewegungen der Tanzenden müssen dem Auge wohlgefällig sein. Natürlich können auch zuweilen entsprechend den Dissonanzen in der Musik Stellungen eintreten, die an sich nicht einwandfrei sind. Doch wie die Dissonanzen in Harmonien sich auflösen, vermögen ja auch jene Stellungen in andere herüberzuleiten, die vollkommen befriedigen. Haupterfordernis aller Stellungen und Bewegungen ist Klarheit der Ansicht, sie müssen verständlich wirken, und damit nähern wir uns den Forderungen, die Hildebrand in seiner Schrift: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ aufstellte. Weiterhin bedarf alles Dargebotene der Beseelung: Stellungen und Bewegungen müssen etwas bedeuten, Gefühlsausdruck sein, nicht lediglich verschiedene Muskelspannung wie in der Akrobatik. Und auch dieser Gefühlsausdruck muß zu klarer, faßlicher Wirkung gelangen, um den Gehalt der Musik erschöpfen zu können. Und noch eine elementare Forderung ist hier zu stellen: der Tanz soll einem einheitlich dahinströmenden Flusse gleichen, also nicht hin und wieder eine „schöne Gruppe“, sondern ein ständiges Weiterfluten, keine abgebrochenen Linien. Denn dies muß ja die Stimmung zerreißen.

Diese wenigen Andeutungen mögen genügen. Die bildende Kunst hat das Theater in ihren großen Eroberungszug eingeschlossen, sie schickt sich nun auch an, die Tanzkunst in ihrer Weise zu reformieren. Noch sind erst die Anfänge getan. Aber wir haben doch schon eine neue Tanzkunst, und die Tatsache, daß ihr nun in Darmstadt ein ständiges Heim beschieden wird, läßt uns das Beste für die Zukunft hoffen. DR. EMIL UTITZ – PRAG.





CHARLES TOOBY–MÜNCHEN. GEMÄLDE: »IM STALL«.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Truthähne«.
Besitzer: Alexander Koch—Darmstadt.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN.

Schön ist ein Wintertag in Nymphenburg, jener Vorstadt Münchens, an deren äußerstem Ende das weiße Wunder eines riesigen alten Schlosses und das grüne Wunder eines herrlichen Parkes stehen. Denn das ist keine Vorstadt, wo nagelneue Mietkasernen ohne Übergang dem platten Lande die Hand reichen. Schöne alte Bauernhäuschen stehen dazwischen und sehr viel Grün, das über die niederen Zäune vieler Gärten lustig emporragt. Jetzt zwar ist das Grün verschwunden, aber der frühe Frost dieses Jahres war kein Vernichter, er war ein Magier. Blitzschnell hat er dem grünen Leben den Todesstreich gegeben, aber er hat das getötete Leben mit zauberischem Reiz mumifiziert, hat ihm versteinerte, fremdartige und ganz unwahrscheinliche Farben gegeben, wie sie noch nie ein Herbst zustande gebracht hat, und hat es dem endgültigen Tode um Wochen ferner gerückt.

Einer der schönsten Gärten draußen gehört zu dem kleinen, villenartigen Hause, das Charles Tooby bewohnt. Das Gebiet des Tiermalers kündigt allerhand Getier an, das zwischen den Büschen und Bäumen kreucht und fleugt, Truthähne, herrliche Pfauen, blanke, muntere Dackel und anderes mehr.

Dieser innige Verkehr mit den Tieren, wie er sich gleich beim Betreten des Gartens zu erkennen gibt, erklärt schon einen, nämlich den hervorstechendsten Zug in Toobys Tierschilderung: das intime Sich-Versenken in die Seele, ja in die momentane Stimmung des Tieres, die wahrhaft buddhistische Achtung vor seiner Persönlichkeit. Ich gebe hiermit deutliche und überklare Namen für eine Sache, die nicht sehr klar zu Tage liegt. Denn Toobys diskrete, ganz in das Gegenständliche eingehüllte Poesie unterstreicht diese »literarischen« Inhalte nicht, wie das so viele tun, bei denen die Seele (das deutsche Gemüt) und die »Poesie« geradezu das mangelnde Können ersetzen müssen. Verhüllt und verdinglicht tritt Toobys tiefe Liebe zu den Tieren in Erscheinung, und sie ist es, die seine Tierdarstellung z. B. von der Art der



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Nach dem Regen«.
Besitzer: Kgl. Neue Pinakothek—München.

Zügelschule sehr lebhaft abgrenzt. Dabei muß ich gleich hinzufügen, daß ich Zügel selbst nicht zur Zügelschule rechne. In seinem persönlichen Schaffen tritt gerade jenes leidenschaftliche Interesse und jenes tiefe Verständnis für die symbolische Bedeutung des Tierkörpers stark hervor. Nur daß das eine Sache ist, die sich nicht lehren läßt, und die daher in den Arbeiten seiner Schüler meist völlig fehlt.

Ich habe an den Anfang dieser Ausführungen das Wort Liebe gestellt. Es ist nicht mehr modern, diesen seelischen Werten in der bildenden Kunst eine so große Bedeutung einzuräumen. Nach dem Beispiele der Künstler, für die sich naturgemäß das Problem der Kunst auf das Problem der Ausdrucksmittel reduziert, haben sich auch die meisten Kritiker entschlossen, die technischen Fragen zum Angelpunkte ihrer Beurteilungen zu machen. Aber über den dem Menschen aufgezwungenen Dualismus kommen wir nicht hinaus. Und so meine ich: gerade vor den stolzesten Leistungen der Malerei erkennt man, daß Liebe im Reich des Menschlichen genau dasselbe bedeutet was das »Malerische« im Reich der bildenden Kunst.

Liebe beim Künstler ist selbstlose Hingabe an die Forderungen des Objekts, Liebe heißt beim Künstler das treue Horchen auf den Willen der Dinge. Wohingegen heute gemeinhin die Künstler nur ihr eigenes Subjekt lieben und eher wesentliche Ansprüche des Objektes preisgeben als ihre — Handschrift. Ich führe die Parallele, die oben begonnen wurde fort: Lieblosigkeit bedeutet beim Künstler Mangel an Entwicklungswille und in sehr vielen Fällen geradezu Manierismus.

Damit komme ich wieder auf Tooby zurück.

Außer Uhde und Exter wüßte ich gegenwärtig keinen Münchener Maler zu nennen, der sich von der hierorts epidemischen Gefahr des Manierismus so frei gehalten hätte wie Charles Tooby.

Neunzehn Jahre lang arbeitet er in dieser Stadt, die ihre wundervollen malerischen Traditionen so schlecht bewahrt hat. Und heute noch sieht man ihn, den Besitzer eines eminenten malerischen Könnens, an jede neue Aufgabe mit voller Naivität und Voraussetzungslosigkeit herantreten.

Weder in der Wahl der Farben noch im Pinselstrich ahmt er sich selbst nach. Jede neue Aufgabe findet eine neue, aus ernstem, redlichem Ringen geborene Art der Lösung.

So ist er, obwohl er sich sonst in manchen Punkten an die Münchener Malerei angeschlossen hat, doch im Geiste seiner Produktion jener großen Überlieferung treu geblieben, deren Linie von Rembrandt über Constable zu den Meistern der Paysage intime und den Künstlern von Barbizon führt, und von da zu Manet, Leibl, Trübner. Das heißt: Tooby versteht die schwere Kunst, vor jeder Aufgabe ein anderer und gerade deshalb immer derselbe zu sein.

Die überhellen, geisterhaften Farben, die seine »Löwin« aufweist — ein wahres koloristisches Zähneknirschen — wird man auf keinem anderen seiner Bilder wiederfinden. Sie sind eben wirklich aus dem Geiste des Raubtieres geboren, sind katzenhaft zart und frech, seelenlos, unmenschlich, wenn man will. Und gar die Ornamente des Pinselstriches! Sogar Tooby hat diese wahrhaft sensationelle Eleganz, diesen enormen Schwung der Pinselführung selten wieder erreicht. Was dieses Bild rein der Mache nach bietet, das kann man wohl Symbolik der Farbe, Symbolik des Vortrages nennen. Mit treuer, hingebungsvoller Beobachtung des sinnlich Gegebenen beginnt das, aber unvermutet hebt sich das Werk in eine Region, in der alles einen doppelten Sinn gewinnt, und statt eines Raubtierporträts haben wir auf einmal ein herzkräftiges Stück Welt vor uns. Diese Tugenden haben eben nur solche Bilder, an die der Künstler als menschliche Totalität herangeht, nicht mit dem bloßen Ehrgeiz, einen interessanten »Fall« glatt zu erledigen.

Ganz anders, eben dem andersartigen Gegenstande angepaßt, stellt sich das Gemälde »Im Stall« dar. Auch das ist eine Schöpfung von eminenter symbolischer Bedeutung, und sein wirklicher Gehalt wäre nur mit dem Segantinischen Bildtitel »Mutter und Kind« gut bezeichnet. Den Kontrast zwischen dem



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Im Stall«.
Besitzer: Großh. Museum für Kunst und Kunstgewerbe—Weimar.

zarten Leben des jungen Tieres, in dessen Adern weniger Blut als süße Milch aus den Eutern der Mutter fließt, und der kräftigen Derbheit des Muttertieres hätte man nicht besser geben können. Auch kompositionell enthält das Werk Werte der besten Rasse. Die Bewegung des saugenden Kalbes kann man wohl bedeutend nennen, so glänzend erschöpft sie den Ausdruck, so groß ist ihr rein objektiver kompositorischer Reiz.

Nicht unter den hier gegebenen Abbildungen befindet sich das hervorragende Interieur »Hühner im Stall«. Da hat Liebe zum Geschöpf den warmen, dicken Brodem der Tierwohnung, die fromme, dumpfe Glut tierischen Lebens mit unübertrefflicher Meisterschaft festgehalten. Und immer wieder habe ich die profunde Unschuld und Anspruchslosigkeit zu betonen, mit der Tooby diese poetischen, diese weltanschaulich-symbolischen Inhalte darbietet. In der Tat, von menschlicher Vortrefflichkeit erzählen solche Werke ebensoviel wie von malerischem Können.

Die Krone dieses Könnens bildet für meinen Geschmack ein älteres Stallinterieur, das ich im Atelier des Künstlers zu sehen das Glück hatte. Man sieht darauf eine Reihe Kühe, eine offene Stalltür, Streu und Balkenwerk, aber mit welcher Poesie, mit welchem erstaunlichen malerischen Reichtum, mit welchem sublimen Reiz des Tones und des Vortrages ist dieser Gegenstand gegeben! Unzweifelhaft haben in diesem Bilde noch altholländische, durch Constable hindurchgegangene Einflüsse nachgewirkt. Die Farbe und der Ton haben noch jenen wundervollen Charakter erblindeten Goldgeschmeides, den man auf älteren Bildern trifft, aber im Strich, in der koloristischen Analyse, in der Modellierung der Körper steckt eine durchaus moderne Empfindung. Ich halte dieses Bild für Toobys hervorragendste Leistung; allein schon der Rücken der liegenden roten



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Wind und Sonne«.
Besitzer: Sezessions-Galerie—München.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »HASE UND TRUTHAHN«.

Privatbesitz: Alexander Koch—Darmstadt.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »STRECKE BEIM FÖRSTER«.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Weidender Hengst«.

Kuh ist ein Meisterwerk koloristisch bewältigter Modellierung. Man merkt, dieses Werk ist nicht ohne Inspiration geschaffen worden, so fabelhaft sicher schmeichelt sich hier der Pinsel, zärtlich fast und liebevoll, durch die vielfältigen Wirrnisse der Form hindurch. Die Farbe rein als Material hat einen erstaunlichen Reiz, wirkt bald mürbe und trocken wie Brosamen, bald wie zartestes Email. Aus den goldigen, edlen Tönen wächst das Fonds, wächst das alles hervor mit der Größe und sieghaften Leichtigkeit einer Vision.

Häufig begegnet man auf Toobys Gemälden dem Gegensatze zwischen dem Rot in der Farbe weidender Kühe und dem Grün der Landschaft. Er bringt diesen Kontrast



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Pelikan-Teich«.
Privatbesitz: Kommerell—Hagen i.W.

oft in entzückender Weise, manchmal gröber, manchmal zarter, aber er bildet eine Zeit lang das koloristische Leitmotiv seiner Schöpfungen. Doch bleibt dieser Kontrast das einzige häufiger wiederkehrende Moment seines farbigen Aufbaues. Im übrigen bleibt durchaus zu Recht bestehen, was ich über des Künstlers immerwährende Wandelbarkeit gesagt habe.

Sie tritt unter anderem auch in der qualitativen Ungleichheit der Bilder hervor. Fraglos stellt sich die Inspiration, auf die Tooby durchaus angewiesen ist, leichter ein, wenn der Künstler landschaftliche Motive oder lebende Tiere vor sich hat. Er ist, ich wiederhole es, viel zu wenig subjektiv, viel zu wenig in seine Manier verliebt, als daß er nicht von den Anregungen des Objektes abhängig sein sollte.

So ist es beispielsweise merkwürdig zu sehen, wie viel seine Malerei an Reiz verliert, sobald die belebenden Einflüsse der Medien und des psychologischen Interesses wegfallen. An vielen seiner Tierstilleben kann man beobachten, wie das tote, kalte Atelierlicht ernüchternd auf Farbe und Pinselführung einwirkt. Ich muß gestehen, daß ich ihm dies zur Ehre rechne und daß ich das eigentümlich Leblose und Erkältende dieser Stücke erst verstehe, seitdem ich das Atelier des Künstlers kennen gelernt habe. Sparsames und totes Licht, eine Wandschiefe, die einen mächtigen schwarzen Schattenkeil in den Winkel legt — das ist seine Signatur. In der Tat, eine wahrhaft »objektive« Kunst, die so treu auch die Mängel ihrer äußeren Bedingungen widerspiegelt!

Dasselbe oder etwas Ähnliches gilt für die Landschaften des Künstlers. Die in Oberbayern gemalten geben den graphischen, kulissenhaften Charakter der hiesigen Gegend getreulich wieder; die aus England — Tooby arbeitet in Epsom, Surrey und neuerdings in Worcestershire — stammenden Landschaften machen einen wesentlich weicheren, aufgelösteren Eindruck.

Das Bild, das hier vom Schaffen des Künstlers gegeben wurde, wäre unvollständig ohne einige Worte über den Menschen, diesen liebenswerten, stillen, bescheidenen und doch so kräftig vor sich hinlebenden Menschen. Ich weiß nicht, liegt es in seiner Art oder



CHARLES TOOBY MÜNCHEN. Gemälde: »Kuh und Kalb«.
Privatbesitz: Kommerell—Hagen i. W.

ist seine heute noch etwas mangelhafte Kenntnis des Deutschen schuld daran — seine langsame Sprechweise scheint mir charakteristisch für das so wenig Schneidige und doch so männliche und kraftvolle Gehaben seiner Kunst. Da spürt man so gar nichts von einem Ausruhen auf erkämpften Lorbeeren, da ist heute noch ein Ringen und Streben wie bei einem Anfänger, freilich das Ringen eines Fünfundvierzigjährigen, der sich seines Könnens durchaus bewußt ist.

Eben infolge dieser echten Bescheidenheit nimmt Tooby meiner Meinung heute noch nicht den Platz ein, der ihm, seinen Leistungen und seinen Fähigkeiten gebührt. Ist es einem ernst um die Sache, dann wird das Persönliche (wozu eben auch Erfolg, Ruhm und Ansehen gehören) immer zurücktreten müssen. Gut für uns, daß wenigstens die Pinakothek und unsere kräftig aufblühende Sezessions-Galerie von Tooby Notiz genommen haben. Seine vorjährige große Kollektiv-Ausstellung in der Sezession (Winter) wird allen Freunden der Kunst unvergeßlich bleiben.

Es ist stille, bescheidene, aber auch tiefdringende und daher unentbehrliche Arbeit, was dieser Mann leistet. — WILHELM MICHEL.

Myron, ein griechischer Bildner, verfertigte ungefähr vierhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung eine Kuh von Erz, welche Cicero zu Athen, Procopius im siebenten Jahrhundert zu Rom sah, also daß über tausend Jahre dieses Kunstwerk die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich gezogen. Es sind uns von demselben mancherlei Nachrichten übrig geblieben, allein wir können uns doch daraus keine deutliche Vorstellung des eigentlichen Gebildes machen; ja, was noch sonderbarer scheinen muß, Epigramme, sechsunddreißig an der Zahl, haben uns bisher ebenso wenig genutzt, sie sind nur merkwürdig geworden als Verirrungen poetisierender Kunstbeschauer . . . .

Genannte und ungenannte Dichter scheinen in diesen rhythmischen Scherzen mehr untereinander zu wetteifern als mit dem Kunstwerke; sie wissen nichts davon zu sagen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit desselben anzupreisen beflissen sind. Ein solches Dilettantenlob ist aber höchst verdächtig. Denn bis zur Verwechslung mit der Natur Natürlichkeit darzustellen, war gewiß nicht Myrons Bestreben, der . . . . in einem höheren Sinne verfuhr . . . . und gewiß seinen Werken Styl zu geben, sie von der Natur abzusondern wußte. Goethe.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. Gemälde: »Häcksel-Fuhrwerk«.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. »RUHIGER TAG IM HERBST«. BESITZER: GROSSH. MUSEUM FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE IN WEIMAR.



CHARLES TOOBY
MÜNCHEN.



GEMÄLDE:
»STERBENDER
WANDERFALKE«.

Privatbesitz: Langheinrich—München.

CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. »HAHN«. Privatbesitz: Professor Urban—München.

CHARLES TOOBY MÜNCHEN. GEMÄLDE: »KANINCHEN-JÄGER«.



CHARLES TOOBY MÜNCHEN. GEMÄLDE: ERLEGTER GEMSBOCK.
Privatbesitz S. K. H. des Großherzogs von Sachsen-Weimar.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »SOMMER-LANDSCHAFT«.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »TOTER FUCHS«.
In Düsseldorfer Privatbesitz.



CHARLES TOOBY MÜNCHEN. »Erlegter Hirsch«.
Privatbesitz—Berlin.

EIN ERNSTES WORT ÜBER DEN KUNSTGEWERBLICHEN NACHWUCHS.

Wieder erhielt ich kürzlich einen Verzweiflungsbrief, darin ein versprechendes Talent seine Seelennot schildert. Ich sage »wieder«, weil der Fall gar nicht selten ist. Der junge Mensch hat von dem Baum der Erkenntnis gegessen und empfindet dumpf, daß es mit dem bischen Talent allein nicht vorwärts geht. So lange er an der Schule war, sah alles hoffnungsvoll aus. Er brachte Einfälle zu Papier, in solcher Fruchtbarkeit, in einer solchen Hitze des Produzierens, daß er gar nicht merkte, daß die Gedanken seiner Entwürfe gar nicht seine eigenen Gedanken waren, daß sie gar nicht ihm gehörten, sondern der Schule, seinem Lehrer, seinen Kollegen, und daß er sie mit der Luft einatmete, wie ein Narkotikum, das aus seiner geistigen Konstitution wieder ausscheidet, sobald er sich eine Luftveränderung verschreiben, die Schule verlassen, ein anderes Milieu aufsuchen würde. Dann merkt er, daß er in einem Zirkus geritten, allerlei Kunststückchen gelernt hatte, daß er aber die Kunststückchen immer nur wieder im Zirkus verwenden kann. »Phantasie training«, das soll die Angelegenheit der Kunstschule sein. Aber wessen »Phantasie« ist es, die trainiert wurde? Die des Schülers? Nein, er ist innerlich leer geblieben, unwissend, unerfahren, er ist aber mit einer eitlen Prätension angefüllt. Er ist auf der »Phantasie« geritten, wie auf einem Schulpferd, und diese Phantasie gehört zum Schulinventar, das ihm nur geborgt wurde, um unter der Aufsicht seines Lehrers darauf zu tummeln. — Dann aber kommt er ins Leben und soll praktisch zeigen, was er kann. Er erlebt die ersten wohlverdienten Mißerfolge. Ich will das nicht näher ausführen, obzwar ich die Gründe sehr genau kenne. Kurz, die ernste, schwere Krisis ist da, und es ist fraglich, ob der Patient sie überstehen wird, das heißt, ob das Talentchen auch ein Charakter ist, was leider nur in seltenen Fällen zu bejahen ist.

Der junge »Künstler« hat eingesehen, daß seine Leistungen nicht auf der Höhe der Anforderungen stehen — ein gutes Zeichen, daß er es einsieht — er klagt die Gesell-



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. GEMÄLDE: »LÖWIN MIT JUNGEN«. PRIVATBESITZ: HUGO BOETTNER—MÜNCHEN.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN GEMÄLDE: »LÖWE«.

Besitzer: Großh. Museum für Kunst und Kunstgewerbe—Weimar.



CHARLES TOOBY—MÜNCHEN. KOHLE-STUDIE: »LÖWIN«.





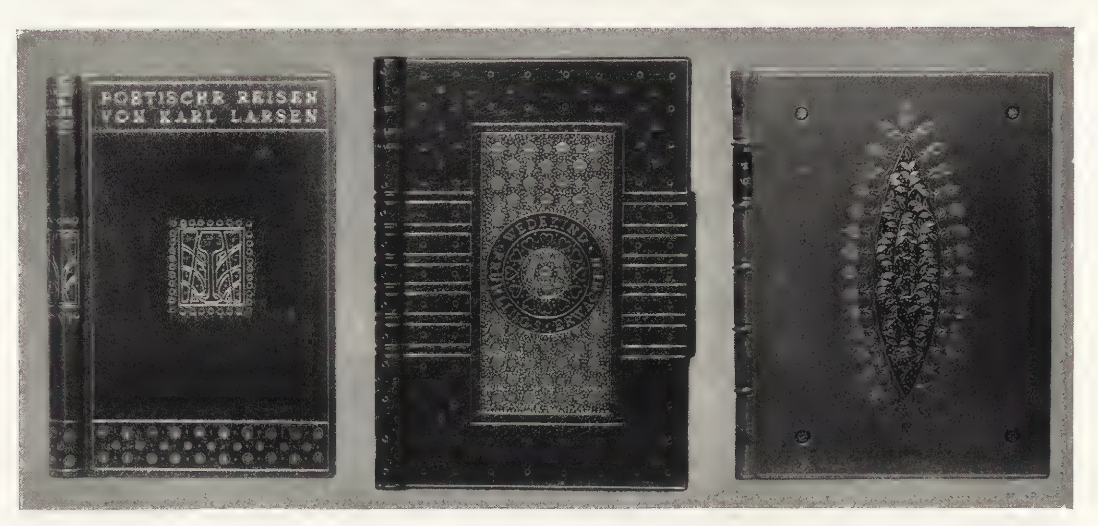


CHARLES TOOBY
MÜNCHEN.

BLEISTIFT-
STUDIEN.

schaft an, die ihn nicht bewertet, die Stadt, die seiner Entwicklung nicht förderlich sei, er klagt alles an, nur nicht sich selbst. Er sollte nun in der Praxis Phantasie betätigen, und hat keine; er soll ein Können beweisen, das er eigentlich nicht erworben, nicht aus sich, aus der Erfahrung, aus der Beobachtung, aus dem eigenhändigen Probieren gewonnen, sondern nur von seinem Lehrer geborgt und in abgeschriebenen, zahllos variierten Entwürfen quittiert hat. Es tritt die harte, unerläßliche Forderung ein, von vorne anzufangen, bescheiden zu sein und zu lernen, lernen, lernen, und zwar diesmal auf dem einzig fruchtbaren Weg der Autodidaktik, die jeden Fortschritt, jede Erkenntnis, oder jeden Irrtum in Eigenbesitz verwandelt. Wenn mehr vorhanden ist, als bloß das bischen Talent, das bald jeder hat, und noch zu keinen künstlerischen Anwartschaften berechtigt, wenn also noch die Kraft zur Selbstzucht da ist, kann's glücken. Tüchtigkeit und Persönlichkeit kann erst entstehen, wenn der Allgemeinbesitz von Talent durch den Charakter potenziert wird, der allerdings mit zu dem seltensten gehört, was die Welt zu bieten hat. Talent ohne Charakter liefert verfehlte Existenzen, Dilettanten, das auf den Akademien und Kunstschulen gezüchtete Proletariat. Ist die Schule daran schuld? Dann müßte man sie überhaupt zusperren, eine Forderung, die dem Kind mit dem Bade sehr ähnlich ist. Die Schule hat noch keinen gehindert, eigene Kräfte zu entfalten, wenn sie vorhanden waren. Und die beste Schule hat nicht verhindern können, daß die Halbtalente zum »Kitsch« heruntergekommen sind, was ebenfalls zum gewöhnlichen Verlauf der Dinge gehört. Es wäre nun sehr verlockend und gern gebilligt, die üblichen Klagen über die Schulen, namentlich über die Kunstgewerbeschulen und ihre Mängel anzustimmen, die, wie allgemein angenommen wird, den Untergang sovieler Talente verschulden. Ich bestreite das. Ich finde im Gegenteil, daß diese Schulen alle viel zu gut sind, daß sie es den Jungen viel zu leicht machen, ihnen die Kost viel zu sehr vorkauen, als daß die Jugend eigene Kräfte entwickeln könne. Was ist denn erreicht worden durch die Berufung jener namhaften Künstler, die als Autodidakten ihren Weg gemacht haben? Es ist erreicht worden, daß viele der Jungen eifrige Plagiatoren ihrer Lehrer geworden sind, daß sie des eigenen Nachdenkens, der Selbstanstrengung, des Forschens und Erfindens enthoben wurden, daß sie rezeptmäßig anwenden, was ihre Meister aus eigener Kraft errungen oder erkämpft haben, und daß sie es zumeist falsch oder doktrinär langweilig anwenden. Und das ist erreicht worden, daß die neue Jugend im Leben nicht bewähren wird, was von ihr erhofft wurde, wenn nicht durch irgend ein Wunder die rebellische Kraft der Einzelnen geweckt und zur Selbstentfaltung gebracht wird. Wir können nicht annehmen, daß noch Wunder gewirkt werden, am wenigsten am offenen Markt, wir können höchstens annehmen, daß da und dort eine wirklich eigenartige Kraft nach Selbstdarstellung ringt, und ein Wunder zeugt, das zweifellos fern von der Schule sich ereignen wird.

Sensibilität und Unfruchtbarkeit, davon zeugen die Schülerarbeiten zum allergrößten Teil. Wir lernen die Intensität des Lehrers kennen, nicht jene des Schülers. Vom Jünger, der sich der Kunst widmet, wissen wir nur, daß er dieser oder jener Schule angehört. Wir erkennen es auf den ersten Blick, namentlich wenn die Schule eine größere Berühmtheit genießt. Aber mit dieser Erkenntnis ist der Jünger meistens geliefert. Originalität aus zweiter Hand; wenn sie nur die Vorzüge des Vorbildes, dem der Schüler beharrlich nacheifert, allein darböte. Wenn der Schüler den Meister darin doch bemeisterte! Gewöhnlich aber sind es die Schwächen des Lehrers und Meisters, die uns in den Arbeiten seiner Schüler unverhüllter entgegentreten. Da liegt's. Man kann ja auch auf dem Standpunkt stehen, daß nicht alle zum Meister geboren sind, daß die meisten Gesellen zu bleiben und des Meisters Reformwerk als dienende Hände am neuen Aufbau der Welt im kleinen und einzelnen durchzuführen haben. Daß sie, die namenlosen Nachfolger, als Träger des sachlichen Inhaltes der übernommenen Gedanken fungieren, solange wenigstens bis ein neues Genie kommt und der Kunst einen neuen Sinn, oder der lebenden und der nach uns kommenden Generation eine neue Aufgabe, ein neues Ziel, ein neues Ideal gibt. Ich finde aber, daß in der Regel nicht der sachliche Inhalt der Lehre, der Wesenskern, sondern vielmehr die persönliche Handschrift, die Manier, die Pose des Meisters von den Schülern mit heißem Bemühen abgeguckt wird, die Affektation, nicht der ganz unromantische verzehrende Forscher- und Erfinderfleiß des meisterlichen Lehrers oder lehrenden Künstlers. — JOSEPH AUG. LUX.



PAUL KERSTEN—BERLIN. Einbände in farbigem Maroquin.

NEUE BUCH-EINBÄNDE VON PAUL KERSTEN.

Paul Kersten ist den Lesern der »Deutschen Kunst und Dekoration« schon durch manche gute Arbeit bekannt geworden. So sei beispielsweise an die Besprechung der »Internationalen Buchbindekunst-Ausstellung in Frankfurt a. M.« im Juni-Heft 1906 erinnert, die einige trefflichen Bände Paul Kerstens zeigt. Gute Arbeiten aus der von Kersten geleisteten Kunstklasse der Berliner Buchbinder-Fachschule sind im Januar-Heft 1908 der »Deutschen Kunst und Dekoration« enthalten.

Die vorliegende Veröffentlichung bietet einige weitere Werke aus letzter Zeit, die geeignet erscheinen dürften, den guten Ruf des Meisters noch mehr zu befestigen.

Zwar geben die Abbildungen nur das Grobsinnfällige der Erscheinung jener kostbaren Bände; die Reize der Farbe, des Materials sowie der trefflichen Arbeit, auf denen die Komposition aufgebaut ist, fehlen. Aber immerhin dürfte jeder, der Bucheinbände zu schätzen weiß, das hier Gebotene

PAUL KERSTEN BERLIN. Einbände in farbigem Maroquin mit reicher Handvergoldung.

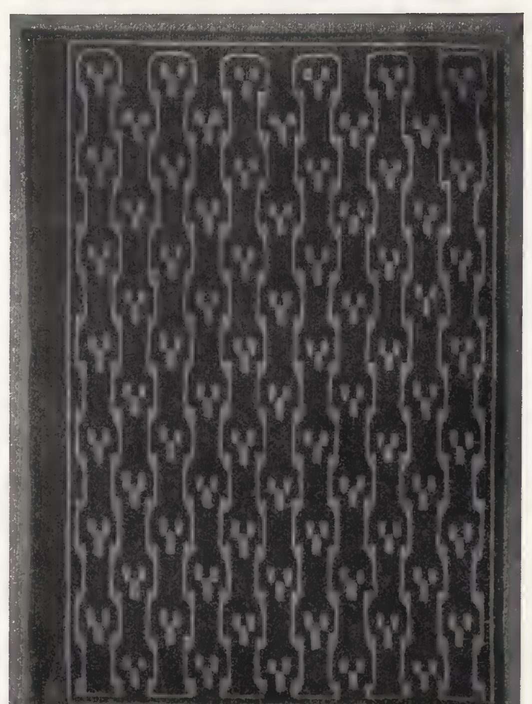


PAUL KERSTEN BERLIN. Einbände in farbigem Maroquin mit Einlagen und Handvergoldung.

als hervorragende Leistungen anerkennen. — Über die Art seines Schaffens sagt Kersten selbst folgendes: »Das Hauptaugenmerk bei Ausführung meiner Einbände richte ich auf die völlige Übereinstimmung zwischen Vorder- und Hinterdeckel, Rücken- und Innenkanten, daß also das g l e i c h e Ornamentmotiv bei allen diesen vier zu dekorierenden Flächen angeordnet wird und daß der Rücken gut mit dem Deckel in Einklang steht, aber auch, daß der Entwurf s t r e n g k o n s t r u k t i v gehalten ist. Überdies versuche ich den Entwurf auch mit dem Inhalt des Buches, soweit es möglich ist, in Übereinstimmung zu bringen. Selbst Bibliophile, beachte ich streng die hergebrachten traditionellen Regeln: wie Beifügung des Broschürenumschlags, sobald er künstlerisch ist, äußerst wenig beschneiden oder tranche ébarbée. Mein Arbeitsprinzip ist: bestes Material, beste Technik. Daneben ist guter Geschmack das Erstrebenswerte zur Befriedigung der Kundschaft. Weiter sage ich: »Der Ursprung der Schönheit in der Technik ist immer eine exakte, präzise Arbeitsmethode«. Diese Prinzipien seit Jahren anerkannt und befolgt zu haben, ist meine Freude.«



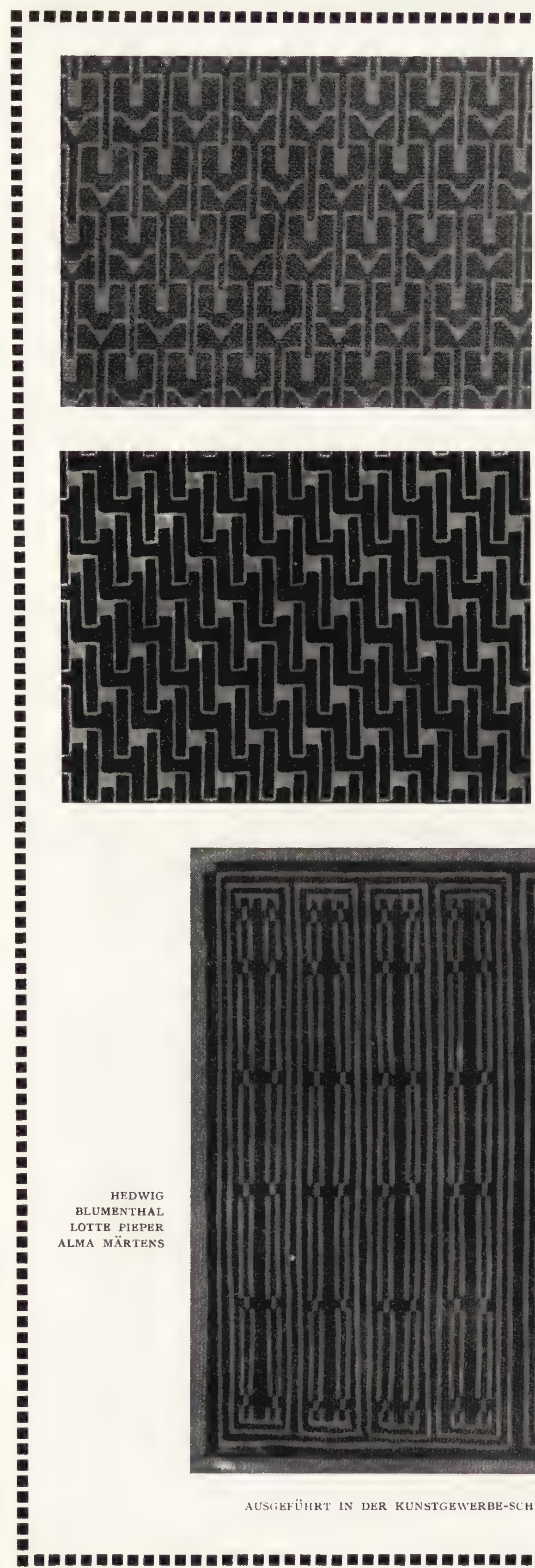
PAUL KERSTEN—BERLIN. Einbände in farbigem Maroquin mit Einlagen und Handvergoldung.

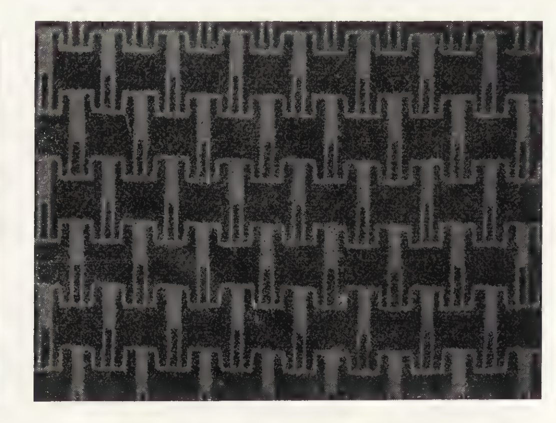


HEDWIG BLUMENTHAL
LOTTE PIEPER
ALMA MÄRTENS

LINOLEUM - SCHNITTE
AUF SAMT GEDRUCKT.

AUSGEFÜHRT IN DER KUNSTGEWERBE-SCHULE—MAGDEBURG. KLASSE FERDINAND NIGG.

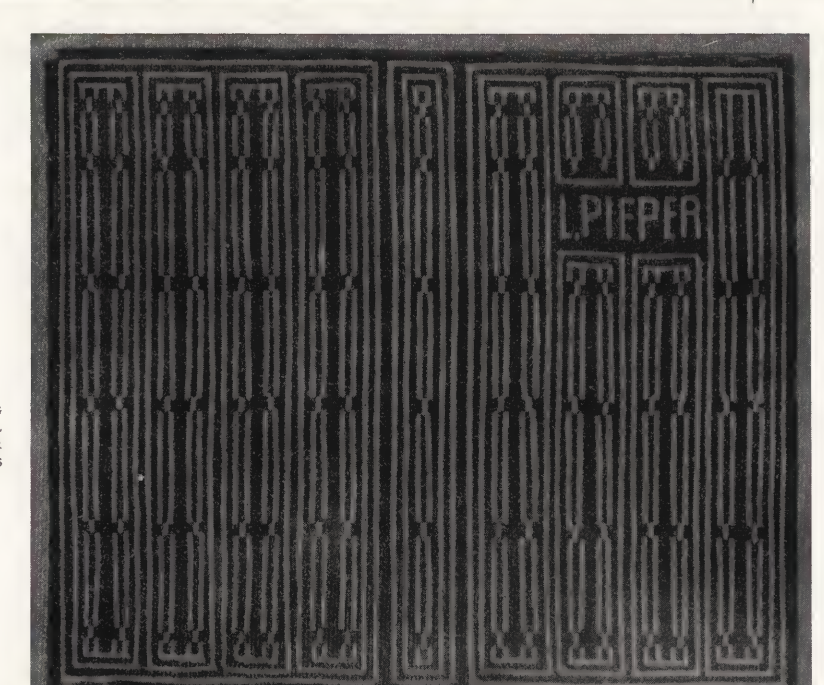








HEDWIG
BLUMENTHAL
LOTTE PIEPER
ALMA MÄRTENS



LINOLEUM-
SCHNITTE AUF
SAMT GEDRUCKT.

AUSGEFÜHRT IN DER KUNSTGEWERBE-SCHULE—MAGDEBURG. KLASSE FERDINAND NIGG.

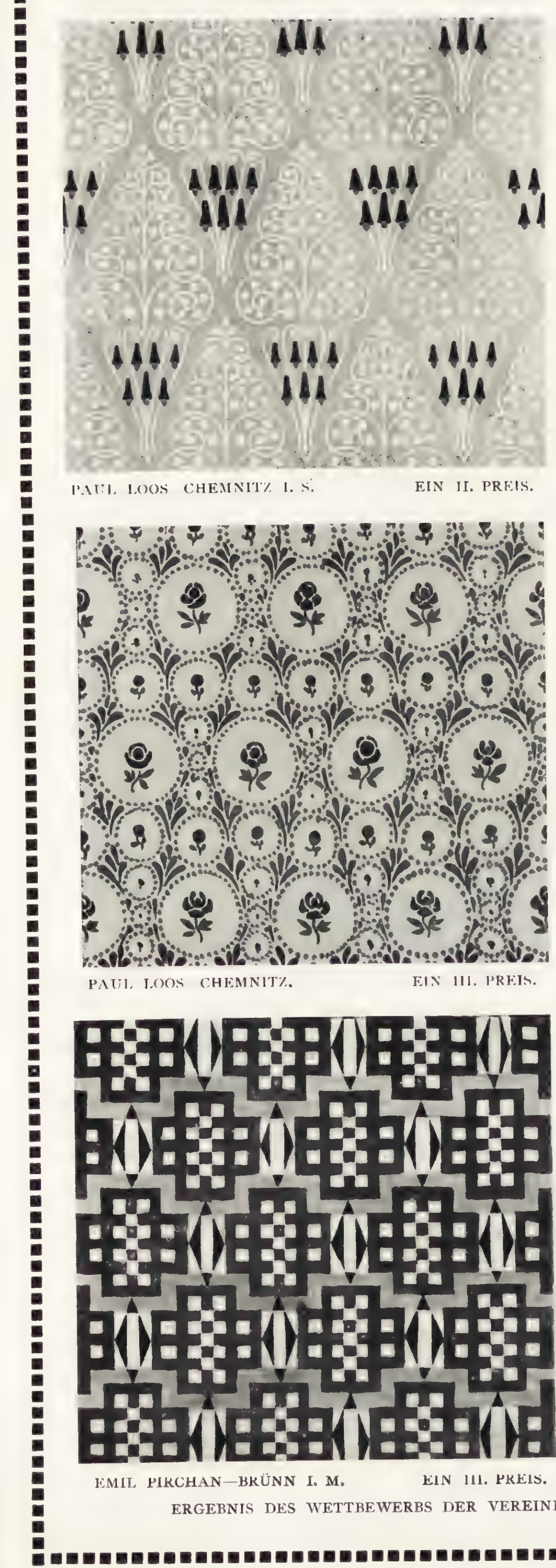


L. RUDOLPH DRESDEN.

ENTWURF ZU EINEM WAND-BESPANN-STOFF. EIN I. PREIS.

WETTBEWERB: WANDBESPANN- UND MÖBEL-STOFFE.

Die hier abgebildeten Musterentwürfe entstammen dem Ergebnisse des durch uns im Auftrage der »Vereinigten Glanzstofffabriken A.-G. Elberfeld« erledigten Preis-Ausschreibens. Es war wohl eins der schwierigsten, die jemals gestellt wurden; dabei doch lockend und reizend, Erfolg versprechend — der Ausgang war wie eine Schürfung nach Gold und Diamanten. Die Auswahl aus den zweiundeinhalbtausend Entwürfen war über Erwarten schwer, anfänglich enttäuschend, und doch so sehr lehrreich und fesselnd. Die eigenartige Zusammensetzung des Preisrichterkollegiums half jedoch die Kernforderungen, die an die Ausführbarkeit unter effektvoller Verwendung des »Glanzstoffes« gestellt werden mußten, klar und befriedigend herauszuschälen. Es muß hierbei der Firma rühmend nachgesagt werden, daß sie in weiser Erkenntnis der Vorzüge und Schwächen ihres eigenartigen Glanzstoff-Fabrikates von vornherein auf alle jene Muster Verzicht leistete, die der Verwendung des Glanzstoffes einen besonders fühlbaren Vorzug gegeben hatten, oder die, allzu alltäglich gehalten, fast eine Profanierung der Reize des schönen Materials erkennen ließen. Gerade dieses Preis-Ausschreiben legte überzeugend dar, daß jedes neue Material eine ihm eigene Ausdrucksweise in der Musteranwendung fordert. Da der Glanzstoffaden in Farbe und Hochglanz noch den Seidenfaden überbietet, so sind größere aus ihm gebildete Musterfiguren in einem Gewebe, das eine Fläche halten soll, also nicht gerafft und gefältelt wird, unter Umständen von störender Wirkung und damit den Glanzstoffaden diskreditierend. Es mußte also der Firma daran liegen, Entwürfe zu erhalten, die die Ver-



PAUL LOOS CHEMNITZ I. S. — EIN II. PREIS.



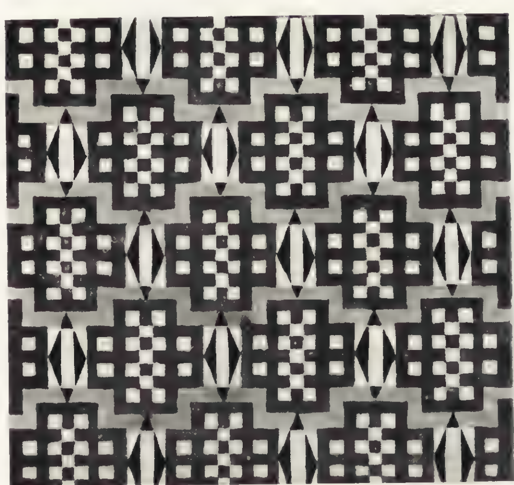
LOTTE RUDOLPH DRESDEN. — EIN II. PREIS.



PAUL LOOS CHEMNITZ. — EIN III. PREIS.



LOTTE RUDOLPH DRESDEN. — EIN II. PREIS.



EMIL PIRCHAN—BRÜNN I. M. — EIN III. PREIS.



PAUL LOOS—CHEMNITZ. — EIN III. PREIS.

ERGEBNIS DES WETTBEWERBS DER VEREINIGTEN GLANZSTOFF-FABRIKEN A.-G., ELBERFELD.

wendung des Glanzstoffadens in vorteilhaftester Weise, das heißt: zugleich auch in kluger Beschränkung und sparsamem Verbrauch darzutun hatten. Und wer weiß, von welcher großen Bedeutung der sogenannte »Effekt« im Gewebe ist, der wird den außerordentlich hohen Wert des Glanzstoffadens für die Schaffung von »Effekt-Wirkungen« genügend zu schätzen wissen.

So kann auch hier nur hervorgehoben werden, daß die abgebildeten preisgekrönten Muster im großen ganzen das verkörpern und enthalten, was das mit einer so unerwartet starken Beteiligung bedachte Preisausschreiben zeitigen sollte. Dem Textilfachmann dürfte beim Nachprüfen dieser Musterentwürfe sofort klar werden, welche Partien in den Mustern in Glanzstoff zu bilden sein würden, und welcher großen Steigerung man darin durch Farben- und Fadenwechsel ohne nennenswerte Mühe fähig sein würde. Schon das erste Muster, das in seiner Pikanterie von einem ganz eigenen Reiz spricht, könnte leicht in zehnfach verschiedener Effektwirkung hergestellt werden. Die Tupfen in den Kleidern, oder die Frisur, oder die Knospen könnten in Glanzstoff hervorgehoben werden; es wäre eine geradezu prächtige Stoffveredelung damit zu erzielen. Im zweiten Entwurf könnten die kleinen Siebenglocken oder die Herzblättchen an den Ranken so in Effekt gesetzt werden. Bei dem dritten Entwurfe eignet sich dafür besonders die Blumenfüllung des Topfes. In dem vierten Muster käme namentlich die dunkle Blüte dafür in Betracht. Bei dem fünften Muster würden entweder die großen Rosen oder die kleinen Blumen, beim sechsten die hellen Blütenkerzen in Glanzstoff herzustellen sein. In dem Schachbrettmuster könnten einige der hellen Felderreihen, in dem daneben stehenden Muster die kleinen Eckblätter hervorgehoben werden. Das untere geometrische Muster derselben Seite läßt sofort erkennen, daß die hellen Effekte für Glanzstoff bestimmt sind. Und in dem an letzter Stelle veröffentlichten Entwurf würden die kleinen Blütensterne in Glanzstoff einen wahren Zauber über die Fläche breiten. Sämtliche Stoffe lassen bei geschickter Behandlung eine satte wie milde Farbengebung zu. Die bisherigen Fabrikate mit Glanzstoffeinschlag zeigen, daß die Verwendungsmöglichkeit darin noch lange nicht erschöpft ist, ja schon in den hier veröffentlichten Entwürfen auf ganz neue Wege gewiesen wird. — OTTO SCHULZE.



JOSEF LICHTENBERG KREFELD. — ENTWURF ZU EINEM WAND- UND MÖBELSTOFF. EIN II. PREIS.





HANS VON MARÉES.
»GANYMED«.
Kgl. Gemälde-Galerie Schleißheim.



HANS VON MARÉES. »In der Schwemme«. Schack-Galerie.

HANS VON MARÉES.

AUS ANLASS DER MARÉES-AUSSTELLUNG IN DER SEZESSION IN MÜNCHEN.

Die Zahl derer, die an der soeben in der Münchner Sezession eröffneten Ausstellung von Werken Hans v. Marées Anteil nehmen, ist bei weitem nicht mehr so gering, als sie es noch vor wenigen Jahren gewesen sein würde. Wer sich eindringlich mit der Malerei der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart beschäftigte, für den brauchte Marées freilich nicht erst entdeckt zu werden. In Konrad Fiedlers leider nicht allzu bekannten Kunstschriften war seit 1896 ein vorzüglicher Aufsatz über ihn zu lesen. Die bedeutsamen Erinnerungen, die sein Schüler Karl v. Pidoll bereits 1890 als Manuskript drucken ließ, kamen bedauerlicherweise erst vor Jahresfrist in den Handel. Dagegen hatte Heinrich Wölfflin 1892 in der Zeitschrift für bildende Kunst eine Abhandlung veröffentlicht, die vortrefflich in die Eigenart dieser so überaus merkwürdigen, ebenso bedeutenden wie tragischen Künstlerpersönlichkeit einführte. Vor allem aber standen in der Schleißheimer Galerie und in der Aquariumsbibliothek zu Neapel die Hauptwerke seines den höchsten Kunstzielen restlos zugewandten Lebens einem jeden vor Augen, der sich darum bemühen mochte, nachdem bereits um 1890 in München eine erstmalige Sonderausstellung Marées'scher Werke vor ein größeres Publikum gebracht worden war.

Für die große Öffentlichkeit hatte die Stunde des Verständnisses freilich noch nicht geschlagen. Als die Berliner Sezession auf ihrer Ausstellung im Jahre 1900 einige der Schleißheimer Bilder vorwies, zuckte das Publikum vielfach die Achseln und die Kritiker der Tageszeitungen wußten ziemlich ebensowenig Bescheid. Es war im wesentlichen noch der alte Zustand, wie ihn nicht übel eine Notiz in der Zeitschrift für bildende Kunst aus dem Jahre 1892 charakterisiert, wo Wölfflins angeführte Maréesarbeit als eine »geistreiche Charakteristik des wunderlichen Hans v. Marées« erwähnt wird.



HANS VON MARÉES. Triptychon: »Die Werbung«.

Aber der Umschwung, dessen Zeugen wir augenblicklich sind, war schon unterwegs. Zu Fiedler und Wölfflin hatte Lamprecht in dem ersten Ergänzungsbande seiner deutschen Geschichte das Wort über den Maler ergriffen. Im Jahre 1902 schrieben gleichzeitig Paul Schubring und Georg Winkler in der »Kunst für Alle«, der eine über die Neapelfresken, der andere über Marées Verhältnis zum Grafen Schack. Es kam die Jahrhundertausstellung und der Kreis der Interessenten vergrößerte sich fort und fort, bis in neuester Zeit die Ankündigung einer umfassenden, im Druck befindlichen Biographie*) und die Eröffnung einer neuen Maréesausstellung in München als gewichtige Dokumente einer immer reger und allgemeiner werdenden Teilnahme sich darstellen.

Die bedeutsamste Erscheinung jedoch dürfte sein, daß Marées beginnt, Schule zu machen. Nicht nur gewinnen Strömungen schon von früherher, die seiner Richtung mehr oder minder verwandt sind und die durch die Namen von Feuerbach, Böcklin, Thoma, Hildebrand kurz bezeichnet werden können, von Jahr zu Jahr an Bedeutung für unser Kunstleben, sondern auch die wenigen Männer, die als wirkliche Schüler des Meisters gelten können, treten immer bedeutsamer in dem bunten und oft wunderlichen Gebahren der bildenden Kunst unserer Tage hervor. Karl v. Pidoll freilich ist dahingeschieden, ehe er die Aufmerksamkeit eines größeren Kreises auf sich gelenkt hatte. Dagegen gilt das Gesagte von Tuaillon und beginnt endlich auch von Artur Volkmann*) zu gelten, der, der treueste und bedeutendste der eigentlichen Maréesschüler, am längsten auf die wohlverdiente Anerkennung hat warten müssen. Und schon erbringen Schüler wiederum dieser Meister den Beweis dafür, daß das völlig isolierte und fast übermenschliche Ringen jenes einsamen Mannes in Rom nicht einem Phantom und Irrbild galt, sondern daß er eine Bahn gebrochen hat, die zu einer weiten und gedeihlichen Zukunft zu leiten bestimmt scheint. Daß daneben und mehr oder weniger unabhängig von Marées auch andere Künstler, wie Ferdinand Hodler und Fritz Böhle, in verwandten Bestrebungen sich betätigen, sei nur kurz erwähnt, da eine eingehende Betrachtung auch den teilweise nicht unbedeutenden Abweichungen gerecht zu werden hätte.

Das Gesagte berechtigt bereits dazu, die Frage, ob es sich bei der ganzen Erscheinung etwa nur um eine jener heute nur zu bekannten Kunstmoden handele, die in schnellem Wechsel die heterogensten und verschiedenwertigsten

*) Hans von Marées von Julius Meier-Gräfe. München, Verlag von R. Piper & Co.

*) Vergl.: »Deutsche Kunst und Dekoration« 1905 November-Heft, 1908 März-Heft. Die Schriftleitung.



HANS VON MARÉES. TRIPTYCHON: »DIE WERBUNG«. IM BESITZ DER KÖNIGL. GEMÄLDE-GALERIE SCHLEISSHEIM.





HANS V. MARÉES.
»DRACHENTÖTER«.

NATIONAL-
GALERIE
BERLIN.

Richtungen anpreisen, nur um etwas neues zu bringen, mit Nein zu beantworten. Offenbar handelt es sich um mehr als dieses, so sicher es andererseits ist, daß viele die beginnende Schätzung des Künstlers und seiner Schule lediglich äußerlich, als Modesache mitmachen werden. Tatsächlich ist es ein inneres Zeitbedürfnis, das hier seinen Ausdruck findet, ein Bedürfnis, das von Einzelnen, wie Marées selber, schon vor Jahrzehnten empfunden wurde, aber erst jetzt breiteren Schichten der Gebildeten zum Bewußtsein kommt. Und es berührt seltsam, wenn man sich klar macht, daß Marées, wenn er noch lebte, heute erst im 72. Lebensjahr stehen würde, daß er also sehr wohl noch selber jene Genugtuung hätte erleben und empfinden können, die die Anerkennung, der Dank vieler dem Einzelnen gewährt, der unbeachtet und verborgen sein Leben an etwas gesetzt hat, das den Menschen frommen soll und frommt.

Wenn man im allgemeinen sagt, daß in jedem Künstler, um so bedeutender er ist, ein um so unerbittlicherer Richter steckt, der alles Erreichte nur als ein Vorläufiges, eine Etappe auf dem Wege zum fernen Ziel gelten läßt, so kann dies von Marées in einem ganz besondern, einem höchsten Sinne gesagt werden. Er hat eine Reihe Porträts geschaffen, die ihn unter die bedeutendsten Vertreter der Neuzeit in diesem Fache stellen — nebenher gleichsam, ohne, wie es scheint, je Gewicht darauf zu legen. 36 Jahre alt malte er im Sommer 1873 die Fresken in der Bibliothek der zoologischen Station zu Neapel, ein Werk, bewundernswert schon als bloße Arbeitsleistung,

bewundernswerter durch die wahrhaft monumentale Würde, Kraft und Gesundheit der Empfindung, die diesen Bildern innewohnt. Und was wir von ihm selber darüber wissen, ist nur der Ausdruck des Bedauerns, daß dieser »erste Versuch« in eine etwas zu frühe Zeit seiner künstlerischen Entwicklung gefallen sei, und zu schnell und ohne genügende Vorbereitung habe ausgeführt werden müssen. Ja noch mehr. In unermüdlicher Selbstkritik, nie mit dem Geleisteten zufrieden, benutzte er Kunstwerke, die in Tempera so gut wie fertig in vollendeter Schönheit vor Augen standen, zu Experimenten, aus denen sie auf eine noch höhere Stufe gehoben wieder hervorgehen sollten. Er übermalte sie mit Ölfarben, ihre neuerliche Vollendung schnitt sein vorzeitiger Tod ab und so kommt es, daß auch und gerade diejenigen Werke, die den reinsten Ausdruck dessen bedeuten, wozu er am Ende seiner Laufbahn vorgedrungen war, uns nur in unfertigem, verstümmeltem Zustande erhalten sind. Dies gilt vor allem von dem mitgeteilten »Hesperidenbild«, dessen Zerstörung Pidoll ein merkwürdiges und tieftrauriges künstlerisches Phänomen nennt.

Auf die Phasen der künstlerischen Entwicklung Marées kann an dieser Stelle ebensowenig eingegangen werden, wie auf seine übrigens einfachen äußeren Lebensschicksale. Auch liegt der Schwerpunkt seiner Tätigkeit, das, was ihn für Gegenwart und Zukunft bedeutungsvoll macht, zur Hauptsache in den Werken der letzten zehn Jahre seines Lebens. In dieser Periode erstanden aus dem ihm innewohnenden Bedürfnis nach einer großzügigen, einfachen, monumentalen Gestaltungsweise jene als Wandmalereien empfundenen, aus Mangel an Aufträgen auf Holztafeln ausgeführten Werke an die man stets in erster Linie denken wird, wenn man den Namen Marées vernimmt.

Inhaltlich zeigen diese Werke die sichtbare Welt in ihrer größten Einfachheit und Reinheit, auf ihre wesentlichen Momente zurückgeführt und abgelöst von allem Beiwerk eines sozial, wirtschaftlich, kulturell scharf begrenzten und definierten Zustandes, abgelöst auch von Beziehungen aus Geschichte, Legende und Sage. Seine Menschen werden beinahe zu Naturgeschöpfen, ein Teil seiner Landschaften, wie die Bäume oder Flüsse darin. Nur die überwiegende Höhe ihrer körperlichen Organisationen als Menschen gibt ihnen das Recht, auch hier im Mittelpunkte des Interesses zu stehen. Es ist der Herr der Erde, das höchste Geschöpf, im Zusammenhang und Zusammenklang mit der ganzen sichtbaren Natur gefaßt und gesehen unter Ausscheidung alles Zivilisations-Ballastes, der sich im Laufe der Jahrtausende zwischen uns und die Natur gestellt hat. Nur die ursprünglichsten, mit dem Begriff des Menschen unlöslich verbundenen Bestimmungen und Beziehungen sind geblieben. Es ist Artur Volkmann, der diese Note seit Marées Tode am tiefsten erfaßt und in einer Reihe von Gemälden weiter ausgeführt hat, die gerade beginnen, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zu ziehen und die diese Aufmerksamkeit in noch weit gesteigertem Maße beanspruchen dürfen.

Lehnt Marées auf der schließlich von ihm erreichten Höhe jedes eigentlich gegenständliche, nicht in der reinen Sichtbarkeit als solcher begründete und auf sie bezügliche Interesse ab, so verschmäht er andererseits — wenn man schon in der Beschreibung einmal das trennen muß, was tatsächlich aufs engste und notwendigste verbunden ist — auch in der künstlerischen Gestaltung alle und jede Spezialitäten. Malerei ist Raumkunst, das Erste und Letzte, was sie zur sinnenfälligen Erkenntnis bringt, ist im Raum beschlossen, ist der Raum selber, wie er an den Dingen zur Erscheinung kommt. Und so steht alles in seinen Bildern, auch seine Menschen und gerade diese, im Dienst der raumgestaltenden künstlerischen Idee. Die Entwicklung des Raumes zu einem organischen Gebilde ist das, was ihm Komposition heißt. Daß der Raum lebt, daß er klingt, könnte man sagen. Denn ein jeder für seine Kunst Empfängliche fühlt von Marées Tafeln her eine unhörbare Musik in sich überströmen. Wer diese Musik vernimmt, für den verliert die Frage der Unfertigkeit, die im Anfang störend wirkt, viel von ihrer zuerst so bedenklich erscheinenden Bedeutung. Betrüblich, wie sie ist und bleibt, stellt sich doch die Überzeugung ein, daß das eigentliche Leben dieser Kunstgebilde zwar einigermaßen getrübt, aber nicht aufgehoben ist. Und so bescheidet man sich schließlich gern bei dem Vielen, was bleibt.

Daß Ziele, wie die von Marées angestrebten, alle Mache um der Mache halber ausschließen, liegt auf der Hand. So wird auch kein Einsichtiger nach »interessanter« Malerei, nach verblüffenden Wirkungen technischer Art, nach impressionistischen Licht- oder Farbeneffekten und was man hier noch nennen könnte, bei Marées auch nur suchen. Farbe, Licht, Pinselführung, alles, wie und womit ein Bild gemalt



HANS VON MARÉES: »ROSSE-LENKER«.
Besitzerin: Königl. Gemälde-Galerie Schleißheim.



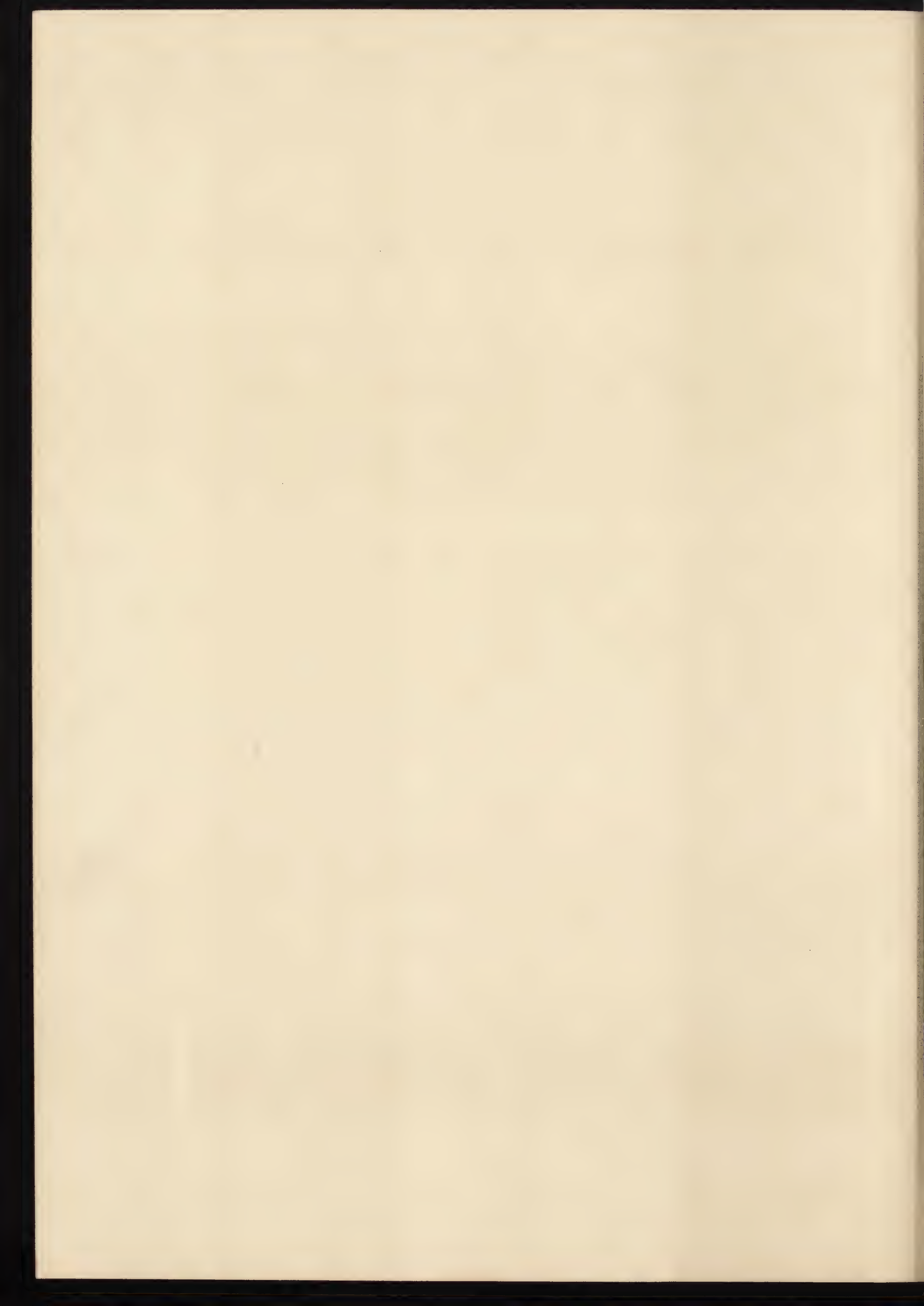
HANS VON MARÉES. Zwei Kinder in Landschaft (1867).
Besitzer: Prof. Ad. v. Hildebrand—München.

wird, sind ihm ausschließlich Mittel, die der Verwirklichung des künstlerischen Endzwecks dienen.

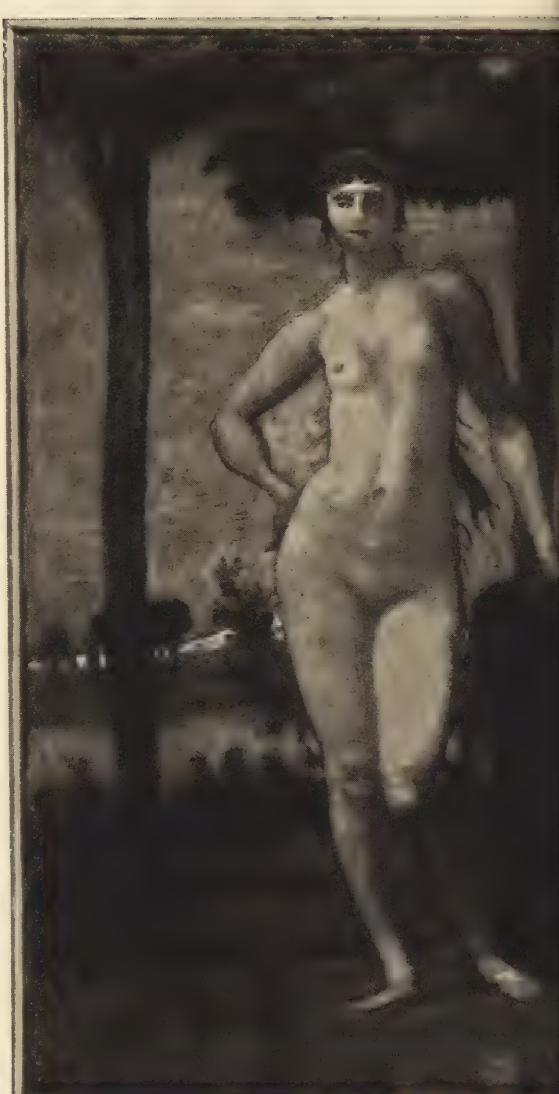
Man hat wohl gelegentlich betont, Marées habe auf das Kolorit einen Hauptwert gelegt, sich nicht darin genugtun können. Soll dies Urteil ihn unter die eigentlichen Koloristen subsummieren, so ist es gänzlich irrig. Sein Farbenempfinden ist so fein wie sein Formempfinden, aber ein Bild war ihm weder ein ausschließliches Farben- noch ein ausschließliches Formproblem. Nicht dieses oder jenes Sonderinteresse galt es ihm mit seiner Darstellung zu befriedigen. Das Kunstwerk sollte einerseits eben so anspruchslos, andererseits mit der gleichen Energie wirken wie die Natur selber, die Malerei als Malerei sollte von dem Beschauer möglichst wenig beachtet zu werden brauchen, der Künstler und sein Können hinter dem fertigen Werk gänzlich verschwinden, gleichwie ein jeder natürliche Organismus für sich selber wirkt und einsteht, ohne daß man an seine Eltern, seine Nahrung, seine Entwicklung bis zum



HANS VON MARÉES. »RAST DER DIANA«. Kgl. Gemälde-Galerie Schleißheim.









□ HANS VON MARÉES. □
TRIPTYCHON: »DIE HESPERIDEN«
In der Kgl. Gemälde-Galerie Schleißheim.





HANS VON MARÉES.
ABENDLICHE WALD-SZENE.



gegenwärtigen Moment zu denken braucht. — Dabei aber nichts, was an Naturalismus auch nur von ferne erinnerte. Das sorgfältigste, unermüdlichste Naturstudium, ein persönliches Sich-Aneignen, ein Auswendigwissen der sichtbaren Welt, soweit sie in seinen Bildern zur Erscheinung kam — aber das Bild, das Kunstwerk durchaus ein Produkt der schöpferischen frei erfindenden und gestaltenden Phantasie. Jeder Zufall ist ausgeschlossen, jede Einzelheit notwendig, bedingt, ihrerseits bedingend, in das Spiel der Massen und Räume einbezogen und eingeordnet.

Wohl mußte ein Mann einsam sein, der in einer Zeit, da die meisten Maler anderen Problemen, im Vergleiche mit den angedeuteten solchen untergeordneter Art sich widmeten, um die Verwirklichung der höchsten und strengsten Kunstforderungen rang. Inzwischen ist das Bedürfnis nach großer, ganzer, einheitlicher Kunst mächtig gewachsen und wächst von Tag zu Tag mehr. Der lange überwiegenden Lust am Momentanen und der geistreichen Einzelheit tritt der Wille zum Monumentalen und geschlossener Ganzheit entgegen. Mögen die Künstler, die Marées Erbe angetreten haben, die Früchte dieser Sinnesänderung einernten und ihnen bei dem Siege seiner Sache die Anerkennung ihres eigenen Anteils an ihrer Aufnahme und Fortführung in jedem Sinne zuteil werden! Noch viel bleibt hier zu wünschen und zu erwarten.

Über Marées eigenem Leben und Werk jedoch schwebt der Gedanke, dem Schiller in einem Briefe an Goethe einst Worte verlieh, daß einen solchen Weg nur eingeschlagen zu haben mehr bedeute, als jeden anderen zu endigen. — WALDEMAR V. WASIELEWSKI.

Die Reproduktion der hier vorgeführten Gemälde erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Herrn G. von Marées in Halle a. S.

ZUM VERSTÄNDNIS DER KUNST VON HANS v. MARÉES.

AUS EINEM AUFSATZ VON PROFESSOR ADOLF VON HILDEBRAND.

So ausgesprochen Marées koloristischer Sinn war, sah er doch in der Natur, in ihrem direkten räumlichen und Formendasein ein Problem, welches sich durch seine bisherige Mal-Erfahrungen allein nicht lösen ließ. Der unmittelbare eindringliche Eindruck des gegenständlichen Vorhandenseins der Natur mußte noch auf etwas anderem beruhen, als nur auf den subtilen Unterschieden der Tonwerte. Wenn vielfach die Formenwelt eine einseitige Entwicklung erlebt hatte, wobei die Farbe das Stiefkind blieb, so mußte es sich jetzt darum handeln, das Geheimnis des räumlichen und Formenzusammenhanges in der Natur wieder zu entdecken, das an der Farbenwelt mit produziert und den direkten Natureindruck in seinem Gesamtwert hervorruft. Es handelte sich also nicht um eine mehr oder minder glückliche Verbindung von Form und Farbe, um eine sogenannte Vollendung nach beiden Seiten hin, sondern um das beiden Gemeinsame, um einen Bildaufbau, der Beides als Eines gibt, wie in der Natur. Dieses Gemeinsame erkannte Marées in der Bildkonstellation. Die Gegenstände der Natur mußten so zusammen stehen, daß in ihrer Anordnung schon alle Bedingungen für die eindringlichste Wirkung als Form- und Farbenexistenz gegeben sind. Die Konstellation der Naturgegenstände ist der Kern, der Ausgangspunkt der letzten Gesamtwirkung. Wir sehen, wie Marées dabei auf die primitivsten Naturgegenstände zurückgreift: der menschliche Körper, das Pferd, der Baum, der Boden, das Wasser, der Himmel sind fast durchgängig die einzige Gegenstandswelt, mit der er seine Bilder aufbaut, das einzige Was; wie er sie aber gegenüberstellt, anordnet — darin liegt seine große Kunst — das Wie.

Seine Bilder sind immer neue Konstellationen, immer neue Resultate seiner Einsicht in die Geheimnisse der künstlerischen Anordnung. Je größer die Tragweite der Konstellation für die Wirkung, desto entbehrlicher werden alle Details. Die Vollendung des Bildes ist schon in der Anordnung gegeben, die sogenannte Ausführung würde nichts Wesentliches dazu beitragen. Es ist dies derselbe Fall wie bei den angehauenen Figuren Michelangelos. In Marées Bildern stehen die Gegenstände immer plastisch im Raum, das Auge fühlt stets die kubische Tiefe, mehr als bei den meisten anderen Malern — aber es bleibt eine Tiefe der Illusion, des inneren Auges — das Bild macht kein Loch in die Wand, täuscht nicht das wirkliche Auge.

Die Überschneidungen, die Größenkontraste, die Zusammenfügungen der Pläne und

HANS V. MARÉES. LETZTES SELBSTPORTRÄT.



BESITZERIN: KGL. GALERIE SCHLEISSHEIM.

Richtungen etc. sind mit solcher Weisheit und mit solcher Einsicht für die Tragweite ihrer Illusionskraft benutzt, daß nichts im Bilde gegeben ist, was bedeutungslos bliebe und nicht von schlagender Mitwirkung für das Ganze wäre. Nirgends ist ein bloßes Füllsel, alles ist notwendig. Die Ökonomie der Mittel wächst mehr und mehr mit der Prägnanz ihrer Verwertung. Hier ist eine Fundgrube der künstlerischen Erfahrung, aus der jeder unendlich viel lernen kann und die für die Weiterentwicklung der Malerei von unermeßlichem Wert ist. — Die gewaltige Lebenswärme, die unmittelbare Naturbeobachtung und Natürlichkeit, die in jedem Strich bei Marées steckt, die traumhafte, satte Naturfülle, die aus seinen Bildern spricht, üben einen Zauber aus, der einem die Welt wieder neu zeigt in ihren elementaren Erscheinungsmächten. Nichts von erborgter Poesie, nichts von Assoziation und Erzählung — nur die vergüldende Phantasie der reinen Anschauung. Nicht eine Malerei als einseitige Ausbildung des Farbensinns oder als Fachkunst des farbenempfindlichen Auges, sondern als ein Bild unserer inneren Gesamtanschauung der Natur, strebt er an — hierin liegt der ganz selbständige Schritt vorwärts, das neue Problem. — Stehen wir vor seinem letzten Bild, dem Ganymed mit seinem wunderbaren Farbenakkord, so empfinden wir doch die Farbe nicht als ihrer selbst wegen, als ein Schwarz neben dem Grün, sondern wir fühlen den lebendigen Vorgang, das Steigen des Adlers mit dem schwebenden Körper und dem immer mehr versinkenden Land unter ihm. Die künstlerische Schönheit empfinden wir als Wonnegefühl, mit dem der Vorgang sich in unsere Vorstellung einsenkt, nicht als ein vom Vorgang Getrenntes. Deshalb wirkt Kunst nie aufdringlich oder absichtlich. —



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Ausstellungs-Empfangshalle.

DIE JUBILÄUMS-MÖBEL-AUSSTELLUNG IN WIEN.

Ein Klub von Industriellen gibt von drei zu drei Jahren eine Übersicht der Möbel-Fabrikation. Früher waren diese Ausstellungen einfach Warenmuster aus Tischler- und Tapezierer-Niederlagen. Ein Sammelsurium von Renaissance, Rokoko, Empire und Jugendstil im gangbarsten Mode-Arrangement. Allmählich aber, mit dem immer stärker werdenden Einfluß, welchen die Künstler auf die Gestaltung des Raumes und seine charakteristische Einrichtung nahmen, wandelte sich das Bild. Erst begannen die führerlosen Versuche der Anlehnung, die zaghaften Orientierungen nach den Beispielen, die ein künstlerischer Wille der Gesamtheit gab. Jetzt aber bereits zum zweiten Male hat der Klub direkt die Oberleitung der Ausstellung einem Architekten übergeben, und damit die Kräfte eines technisch eminent ausgebildeten gewerblichen Könnens in den Dienst der neuen Sinnes-Kultur gestellt. Der immer mehr an Tiefe und Breite gewinnenden Bewegung, die darin gipfelt, der modernen Kunst-Industrie durch die vollständige Verschmelzung eminenter künstlerischer und werklicher Qualität ideale Werte zu gewinnen, ist hier wieder neue Weiterung gegeben.

Architekt Karl Witzmann, dessen Entwurf für die Gesamt-Installation preisgekrönt wurde, hat die schwierige Aufgabe übernommen, den vielfältigen Bedürfnissen der einzelnen Aussteller gerecht zu werden, ohne deshalb den Kollektivsinn der Darbietung zu schwächen. Die Anordnung zeigt, wie hervorragend die jungen Architekten der Hoffmann-Schule praktische Raumverhältnisse zu gestalten wissen und welche reizvolle Beimengung einer über das Zweckliche weit hinausreichenden Lebens-Anmut diese sinnlich-warmblütige Wiener Kunstart auszeichnet. Als eine moderne komfortable Schau über Zinshaus-Wohnungen, wie sie sein sollten und könnten,



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Ausstellungs-Empfangshalle. Ansicht gegen die Verbindungsgänge.

ist die Raumeinteilung gedacht. Längs- und Quer-Gänge ergeben Verbindungen zwischen den einzelnen Wohnungen und zeigen Fenster-Motive in den glücklichsten Varianten. Daß auch ein uniformer Zinsbau Phantasie, Traulichkeit und Schmuckmöglichkeit der Fensternischen nicht ausschließt, wollte Architekt Witzmann ganz besonders betonen. Und wirklich haben alle mitwirkenden Künstler dem räumlichen Ausschnitt und der dekorativen Ausgestaltung dieser Licht zuführenden und daher wichtigsten Baugliederung die schönsten Wirkungen zu danken.

Doch darf man da nicht etwa an die Benutzung jener malerischen Stimmungsmomente denken, die noch vor kurzem als die Rückkehr zu einer individuellen Wohnungskultur galten. Die vierunddreißig durchweg dem Zeitstil dienenden Interieurs sind von der Wesensart jener Modernen, die allmählich den schönen Zug ruhiger Selbstverständlichkeit zeigt. Weil aus einer Gemeinsamkeit der Lebensauffassung eine Gemeinsamkeit des Schaffens entstanden ist, weil ein Höheres als der Einzelwille eines noch so begabten Individuums den Ausschlag gab, weil der Gesamtwille zum gemeinsamen Ideal unerschütterlich sich kundgab, deshalb kristallisierte sich unserer Epoche auch ihr Stil.

Nirgend vielleicht sind Gesetze und Diktate der Tektonik, der Materialanwendung und der ornamentalen Zier so strengem Rhythmus unterworfen als in Wien. Die Klimt-Gruppe mit dem um die Wiener Werkstätte sich schließenden Kreis von Künstlern hat die Erneuerung der Daseins-Requisiten auf so grundfeste Fundamente gestellt, sie sind zu einer so innigen Verschmelzung von seelischer Atmosphäre und deren materialisierten Lebensformen gelangt, daß das Schaffen des Einzelnen nur mehr wertvoll und echt ist, wenn es in Beziehung zum Ganzen steht. So wurden die notwendigen Disziplinen festgestellt, welche dem Kollektiv-Ideal einer Durchdringung von Kunst und Leben Realität gibt.

Die jetzt den Führern nachfolgende jüngere



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. VERBINDUNGS-GANG.



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

Empfangsraum, Amarant-Holz.
Ausgeführt von P. Donath—Wien.

Künstlergarde entbehrt aber deshalb, weil sie dem Typischen des Zeitstiles vor allem gehorcht, nicht der Persönlichkeit. Innerhalb der abgesteckten Grenzen bleibt Raum genug, die Individualität sprechen zu lassen. Und der große Fortschritt, welchen die Raumkünste in der Differenzierungsfähigkeit aller Zwecksanforderungen gemacht haben, unterstützt auch die Differenziertheit der Aussprache je nach dem Temperament. Was man der Moderne gerne vorwarf, daß sie zwar den Ausdruck für das zwecklich bürgerliche Heim gefunden habe, aber den Forderungen einer Prunkkultur nicht zu genügen wisse, ist nun im Laufe der Entwicklung hinfällig geworden. Immer raffinierter ist die Kenntnis der Holzarbeiten, der Einlegearten und der Webereien geworden. Die rationelle Behandlung kostbarer Hölzer, die neue Erkenntnis der dekorativen Schönheit von Intarsien, die wiedergewonnene Echtheit der Färbungen und damit die große Steigerung textiler Wirkungen geben jenen Elementen unter den Künstlern, die der Kostbarkeit zustreben, jede Möglichkeit.

Witzmann und Prutscher sind zu diesen zu zählen. Witzmann besonders liebt festliche Klänge von Gold, Brokat und atlasgleich schimmernden kostbaren Holzflächen. Sein Musiksalon mit den von dickgekerbten Goldleisten umspannten gelben Brokatwänden, dem reichen zylinderförmigen Kristallüster, den mit Handstickerei geschmückten Sitzmöbeln, und den schmalen, vom Boden bis zur Decke reichenden Spiegelpilastern ist ein Empfangsraum, der das Schimmern schöner Frauenschultern und die Distinktion von Herren im



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

Musik-Salon, Macassar-Holz.
Ausgeführt von P. Donath—Wien.

Festanzug wohl zur Geltung bringen kann. Denselben Charakter trägt das Schlafzimmer. Hier umrahmen wieder gerippte Goldleisten die glatten Flächen. Diese aber konnten der Holzart wegen nicht aus massivem Material hergestellt sein, sondern mußten fourniert werden. Nur die Ränder wurden massiv aufgesetzt, und um das daraus entstehende Fugenwerk zu decken, ist die zierende Goldleiste herbeigeholt. So entsteht hier aus den Forderungen der Konstruktion das Ornament. Gerade wie bei dem Mädchenzimmer mit Schlafecke die anmutige Halbrundlinie, welche tektonisch bei dem Schreibtisch das Leitmotiv anschlägt, nun die ganze Möbelskala hindurch variiert wird. Man wird an Spiegel, Fauteuil, Vitrine, Tischchen immer wieder den Halbbogen finden, und selbst das klobige Viereck des Hängekastens wird durch ovale Spiegeleinlagen unterbrochen. Es betätigt sich eben hier ein die Raumgestaltung als einheitlichen Faktor erfassender Sinn, welcher Möbel formt, die nicht einfach Füllsel des Zimmers sind, sondern seiner Gliederung dienen.

Ganz so bei Prutscher. Auch er formt den Raum plastisch. Er modelliert gleichsam die Einrichtung in und um das Wandgefüge. Kein beziehungsloser leerer Fleck, keine Haltlosigkeit. Organisch wie das Möbel selbst aus seinem Zweck konstruiert, sind auch die Maße für den Bewegungswillen des Menschen gefühlt. Sehr raffiniert, von einer lautlosen Eleganz erfüllt, sind Prutschers Räume. Er liebt dunkle Akkorde des Holzes und des Marmors, die nur von einzelnen starken Farbenfanfaren unterbrochen werden.

Diesen mehr cellinesken Temperamenten stehen romantisch-bürgerliche Individualitäten gegenüber. Fritz Zeymer, auch ein ausgezeichneter Architekt, gibt mit Vorliebe seinen



ARCHITEKT CARL WITZMANN–WIEN. Musik-Salon.

Interieurs den Zug altväterisch-sinnreicher Gemütlichkeit. Er ist jedoch freien Geistes genug, um das gefährliche Kokettieren mit der gewissen »Biedermeierstimmung« vollständig zu vermeiden. Die kommodeartige Nußholzkredenz, das Eckenarrangement des einfachen, anspruchslosen Sophas und des bequemen, soliden, schön konstruierten Tisches so ganz nahe dem Fenster, geben die Stimmung anheimelnder Wohnfreude. Das Fenster selbst, nieder und breit, mit dem Blumenbord, ist ein Kabinettstückchen der Vermenschlichung von Wohnformen. Gar wie es mit diesem volantgezierten, die Außenwelt gut abschliessenden Vorhängchen versehen ist, das in dem starken ehrlichen Grün der Lichtschirme von Anno dazumal kräftig und luftig wirkt.

Überhaupt wäre der Farbe unseres Wiener Raumstiles ein besonderes Kapitel zu widmen. So wie das Charakteristikum seiner Formen in einem starken Strukturgefühl liegt und in dem Proportionsadel der Silhouette, so neigt das Ideal der Licht- und Farbenverteilung einer Vereinfachung der Tonwerte zu. Aus dem herrlichen Farbenkasten, welchen volkliche Heimkünfte dem Völkermosaik Österreichs verdanken, haben die Führer der Wiener Moderne geschöpft. Sie bekamen dadurch den Mut zum vollen ungebrochenen tiefen Ton und erlangten die Sicherheit, meisterlich den Akkord solcher energischer Farbennoten zu fügen. Die ruhige zurückhaltende Sprache der Formen und einer nur leise die Konstruktion unterstützenden Ornamentik begünstigt dies Hervorbrechen, dies Flammen der Farben.

Bräuer, Herrgesell, Meßner und Vollmer schließen sich der allgemeinen Charakteristik, die wir von den Tendenzen Wiener Raumkunst gegeben haben, in schönster Harmonie an.

Bräuer ist vor wenigen Jahren in einer Ausstellung der Wiener Werkstätte zum ersten Mal als Garten-Architekt in die Öffentlichkeit getreten. Wie er Cottage-Häuser mit Blumen-



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Musik-Salon.

borden, Kugelbäumchen, mit Laubgängen und Bank-Runden zu rahmen wußte, fiel durch die innige Nüance einer sehr echt empfundenen Bürgerlichkeit auf. Genau so entwickelte sich Bräuers Innen-Stil. Ein liebes Beispiel dafür ist sein Mädchen-Zimmer mit den einfachen Rüstern-Möbeln, die nur vignetteartig durch Intarsien geziert sind. Das Wand-Muster zeigt lustige Blumen-Stilisierung in den starken Farben des Bauerngartens. Ein breites, niederes, mit farbigen Glas-Einlagen geziertes Fenster ist als Blumenbehälter und Sonnenfänger wohlig geformt.

Meßners gediegene Sachlichkeit, die er allen Gestaltungen der Innen-Einrichtungen aufprägt, ist als Charakteristikum seines Talentes wohlbekannt. Und die vollendete elegante Haltung, welche die Interieurs Herrgesells und Vollmers auszeichnen, vervollständigen das Gesamtbild der Wiener Jubiläums-Ausstellung auf das Einheitlichste und Glücklichste.

Werkstätten-Menschen durch und durch, dürfen alle diese Künstler genannt werden. Jeder einzelne von ihnen kann vom Aufbau des Hauses an bis zu der eingehendsten Ausgestaltung der Wohnbedürfnisse aus eigenster, gründlichster Kenntnis des zu gestaltenden Stoffes materialecht bilden. Nicht mehr auf die Fabrikate einer von Musterzeichnern verballhornten Industrie ist der feinfühligere Konsument angewiesen, denn diese ist bereits so stark von künstlerischem Schaffen durchsetzt, daß die Wohnung auf Maß, die zum Typus erhobene und doch dem Individuum angepaßte Wohnung der Allgemeinheit zu Gebote steht. Diese rasche Umbildung der österreichischen Kunstindustrie und die Steigerung ihres Qualitätsgefühls ist nur durch eine starke Kollektivanspannung künstlerischen Willens ermöglicht worden. Die Einigkeit einer reinen Daseinsspiegelung, die Einigkeit leitender allgemeiner Anschauungen, die Einigkeit von Methode und Anschauung hat Österreich eine Blüte hoher Sinneskultur gegeben. B. Z.



ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.

HERREN-ARBEITS-ZIMMER.
Ausgeführt von Carl Prömmel—Wien.

AUS DER KAISER-JUBILÄUMS-MÖBEL-AUSSTELLUNG IN WIEN.



ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.

KAMIN AUS DEM DAMEN-SALON.

ARCHITEKT CARL WITZMANN WIEN.

SPIEL-ZIMMER, BILLARD AUSGEFÜHRT VON H. SEIFERT & SÖHNE—WIEN.



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Speise-Zimmer in Vogelahorn.
Ausgeführt von J. Soulek—Wien.

VOM WESEN DER KÜNSTLERISCHEN BEGABUNG.

Die Frage von Genie und Talent ist so oft aufgeworfen worden, sie soll hier nicht im Speziellen behandelt, sie soll nur gestreift werden. Zwei Ansichten stießen besonders heftig aufeinander. Die von der Linken behaupteten: Genie sei Fleiß, und zwar mit dem Nebengedanken, wohl jeder könne sich unter geeigneten Umständen auf seine Höhe schwingen; die von der Rechten sahen in ihm den gottbegnadeten Propheten. Und mit Recht. Wenn auch die Verständigeren unter ihnen den Fleiß des Genies nie außer Acht ließen. Und in der Tat; es gibt keinen fleißigeren Arbeiter als das Genie, bedarf kaum einer mehr des ausbildenden, zusammenhaltenden Fleißes als dieses. Nur ist sein Fleiß von ganz anderer Art als der des Talentes. Das Talent lernt durch Fleiß, das Genie entwickelt sich durch Fleiß; denn es kann im Grunde nichts lernen, das nicht in ihm schlummre! Die Geistestätigkeit ist bei ihm mehr als bei allen andern ein Wiedererinnern! als ob es dies alles schon in einem früheren Leben gewußt habe. Und gerade in jungen Jahren empfindet es das überreiche Eindringen von außen leicht als störend, als beunruhigend für sein dicht gedrängtes inneres Werden; wie man schließlich durchweg die Beobachtung machen kann, daß wahrhaft produktive Menschen nicht so sehr das Bedürfnis haben, totes Wissen zu sammeln wie der Gelehrte, der im letzten Grunde ein Unproduktiver ist.

Was nun das Erkennen genialer Fähigkeiten betrifft, so ist man leicht geneigt, die Stoffwahl als Gradmesser anzusehen. Es hat dies etwas für sich, denn die Sympathien sprechen für die Anlage des Individuums. In der Hitze des Wortstreites ließ ich gelegentlich die paradoxe



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

Speise-Zimmer in Vogelahorn.
Teppich von J. Ginzkey.

Bemerkung fallen: ein Genie werde überhaupt nicht Schlachtenmaler! Ich stieß auf heftigen Widerspruch, der sich mäßigte, als man in der Tat keines anzugeben wußte, das ausschließlich Soldatenbilder gemalt habe. Meissonier ließ ich nicht gelten. Und daß Michel-Angelo und Lionardo je einen Karton zu einem Schlachtenbilde entworfen haben, sprach für meine Behauptung, wie auch, daß jene kriegdurchtobte Zeit Philipps IV. einen Velasquez nur zur »Übergabe von Breda« (keinem eigentlichen Schlachtenbilde), und einen Rembrandt die Befreiung der Niederlande nicht einmal zu einer ähnlichen Leistung angeregt habe. Sollte meine Annahme die richtige sein, so stimmte sie mit der Ansicht derer überein, die im Genie den Propheten sehen, der die tiefsten Geheimnisse des Menschen deutet und auf eine Art, die in die Zukunft weist, den Seher, dem äußere Anlässe und Vorgänge als solche nie genügen, vielmehr nur, so sie ihm Mittel zu seinem Zwecke sind. Kurzum, das Genie wäre der Entwicklungsring der Menschheit, die schöpferische Ader, der Fortbildungsfaktor. Hierbei darf aber nicht vergessen werden, daß es auch nach dieser Definition große und kleine Genies gibt. Denn es scheint mir ein ziemlicher Unfug, den Begriff Genie, gerade wenn man ihn physiologisch deutet, nur auf Menschen wie Goethe u. Beethoven anzuwenden: die im Vordergrunde stehenden Schöpfer einer jeden weiteren Kulturphase tragen die Merkmale des Genies, die es wesentlich vom Talent, das nicht selten quantitativ umfassender sein kann, unterscheiden. Diese Auffassung vom Genie bringt es ferner mit sich, daß wir dort leicht seine Art vermuten, wo das Mystische sich bemerkbar macht. Der Schluß ist nicht unrichtig, doch einseitig. Leicht kann einer in der unklaren Brühe der Mystik plätschern wie eine Unke im Sumpf, ohne je Gerades zustande zu bringen. Anderseits möchten nun manche wohl von dem Standpunkt aus einem Schleifer so klarer Gedanken-Kristalle wie Kant



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

Damen-Salon in Zitronenholz.
Ausgeführt von J. Homolka—Wien.

die letzte Genietiefe absprechen, eben weil sie das Mystische, das man auch das Musikalische nennen kann, an ihm vermissen. Wer aber vermöchte festzustellen, ob nicht im rein physiologischen Sinne das mystische Element bei der Bildung jener Gedanken-Kristalle in gleich hervorragendem Maße am Werke war, und nur die Willensklarheit die mystischen Schatten erhellte: gehen doch Phantasie und Mathematik Hand in Hand, ist das wirklich Schöpferische auf allen Gebieten ein Akt der Phantasie. Nur bei den Halbheiten ist eine sichtbare Trennung augenfällig und ist Formvollendung das Zeichen höchster Schöpferkraft. Dabei übersehe man ihre verschiedenen Äußerungsformen nicht und beachte, daß es zwei Arten von Formkristallen gibt: jene, die sich gewissermaßen unterhalb der Bewußtseins-Schwelle bilden, das Ornament: die Form der Primitiven und Romantiker, und die, die aus der Empfindungssphäre dieser Subjektivität hinaus in die letzte Äußerungsform subjektiv-objektiver Fassung, individualisiert-typischer Darstellung gewachsen sind: Antike und Renaissance. In ersteren wird das Mystische überwiegen, in den folgenden verarbeitet sein. Und ob nicht das lyrische und dramatische, das politische wie strategische Genie mit leisen Schwankungen rein physiologisch betrachtet auf den gleichen Voraussetzungen beruhen, ist nicht unwahrscheinlich.

Ich habe diese Anmerkungen zum Wesen des Genies versucht, das Gleiche in Bezug auf das Talent zu tun, muß ich unterlassen. Nur auf eins möchte ich hinweisen und so dem Genie in die Werkstatt folgen, auf die Erscheinung eines Mangels, den wir nie beim Talent antreffen. Es gibt Künstler, die durchweg die Merkmale des Genialen tragen, deren Werke aber auffallende Schwächen zeigen, Schwächen, die beim Talent undenkbar sind, das jeden Augenblick über alle seine Fähigkeiten verfügt. Diese Künstler kennzeichnet ein schwerer Kampf,



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN.

Damen-Salon mit Fenstersitz.
Ausgeführt von J. Homolka—Wien.

ein stetes Ringen. Feuerbach und v. Marées zählen unter sie. Und wiederum finden wir diesen Mangel in so leisen Spuren, daß wir geneigt sind, von der Kindlichkeit des Genies zu reden. Verwandte Ursachen scheinen auch dazu geführt zu haben, daß der Volksmund (der meist das Rechte wittert) das Wort vom verkommenen Genie prägte. Das Wort ist arg gemißbraucht worden, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß gerade der Entwicklung genialer Naturen ein an Gefahr und Hindernissen überreicher Weg vorgezeichnet ist, während das begabte Talent kaum abirrt. Genie ist nämlich fast immer identisch mit einer inneren Weichheit. Ein femininer Zug haftet den Größten an, wenn er auch nicht im Vordergrund steht. Sie scheinen eine Vereinigung von maskuliner und femininer Potenz, um die äußerste Schöpferkraft zu ermöglichen. Und daher auch die unbegrenzten, so leicht zum außergewöhnlichen treibenden Gährungen seines Seelenlebens, das nicht am Durchschnitt zu messen ist. Schließlich sind ganze Völker mit diesen Abzeichen eher dem Untergang geweiht als unzusammengesetztere, und der Germane, dieser Typus des Genies, wird gewiß noch einmal von einer neueuropäischen Mischrasse, deren Edellegierung er dann bildet, verschlungen werden. Das geniale Volk wie Individuum entartet rasch, da seine Entwicklungsbedingungen ungünstige sind.

Ich sagte, das Genie sei der in die Zukunft weisende Prophet. Es ist gewiß richtig, und doch ist es auch ganz Repräsentant seiner Zeit: Dürer, Rembrandt, Böcklin lassen hierüber niemandem im Zweifel.

Die künstlerische Begabung, der wir die Kunstwerke verdanken, läßt unser Augenmerk sich auf verschiedene Punkte richten, die vielleicht nicht so ausschlaggebend sind wie die vorhin betonte Grundlage, die aber dennoch entscheidend sind, und gewiß in jener schon



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Schlaf-Zimmer mit nebenliegendem Baderaum.
Ausgeführt von Carl Vogel—Wien.

enthalten. Ich denke an den Unterschied von Individualität und Charakter. Man ist leicht geneigt, ihn zu verwischen. Früher pflegte man Charakter zu nennen, was heute Individualität heißt. Heute bedient man sich des Wortes Charakter fast nicht mehr, so man von künstlerischer Begabung spricht, von den Werken des Künstlers und ihrem Gelingen. Ich möchte es aber nicht abgeschafft wissen und mit ihm einen anderen Sinn verbinden und zwar den, den das Volk hauptsächlich mit ihm verbindet, d. h. ihm moralische Eigenschaften, d. s. solche des Willens unterlegen. Individualität haben, heißt Seele haben. Man kann aber Seele haben und zugleich einen defekten Willen. Kurzum, man kann, wie Hamlet, geniale Neigungen haben, ohne Früchte zu tragen, weil's einem an Willenskonzentration fehlt; denn alle großen Leistungen sind solche des Willens, der beim Genie bis ins kleinste wach bleibt, nachwirkt, seine ganze Kraft ihm leiht, es vom Durchschnitt unterscheidet, einen schwächlichen Körper selbst zu außergewöhnlichen Heldentaten antreibt.

Das Wesen der Individualität wird aus den verschiedensten Adern gespeist. Es sind Rasseeigenschaften in ihr enthalten, Stammes- und Familieneigenschaften. Aus der Summe dieser Einzelzüge bildet sich ein Ganzes, das in dieser Art vorher nie war und nachher nie sein wird, wenn auch sein Grundzug der eines bestimmten Typus ist, der im Gange der Menschheit sich gleich bleibt. Diese Individualität ist der Mutterboden, aus dem die Kunstwerke werden, der dem Ton seinen besonderen Klang verleiht, ihm seine Farbe gibt. Denn wo gäbe es zwei bedeutende Künstler, die sich ihrem Wesen nach deckten! Nun aber ist der Besitz solcher Individualität — und das ist in unseren Tagen so sehr mißverstanden worden — weder ein Verdienst noch das sichere Unterpfand für das Entstehen guter Kunstwerke. Das Verdienst des Genies beruht in der rastlosen, mühevollen Arbeit, mit der es aus den dunklen Schichten seiner Individualität das Edelmetall sprengt, das trübe Fühlen zu lichtem Wollen klärt. Kurzum: die ererbte Individualität an den Erfahrungen



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Schlaf-Zimmer in Ahornholz mit Vergoldung. Ausgeführt von Carl Vogel—Wien.

der Welt zur Persönlichkeit herausmeißeln, -hämmern, -ziselieren: Das wäre das eigentliche Verdienst des Genies, dem die Früchte seiner Erkenntnis wahrlich nicht mühelos in den Schoß fallen. Es wäre sein Verdienst, so nicht die Annahme berechtigt, daß auch die hiezu nötigen moralischen Qualitäten, die des Willens, ein Geschenk der Gnade und von Anbeginn an den Stärkegrad des Intellekts gebunden seien. Aber auch wieder sahen wir manchen scheitern, dessen Gaben reicher waren als die Vieler, die die Ruhmesstaffel emporstiegen: es fehlte ihm wohl, was ich vorhin Charakter nannte. Doch nicht einmal als moralisches Manko. Denn hier, wo der Charakter sich allein als Willensantrieb auf die Kunst und ihre Produktion richten soll, schließt sein Fehlen gute Eigenschaften im sittlichen Sinne nicht aus, ja sind solche ihr oft im Wege. Bringt doch viele allein die Rücksichtslosigkeit ans Ziel, und manche Eigenschaft, die wir nicht gut nennen; sodaß man zur Annahme gedrängt wird, die wahre Größe umschließe alle Eigenschaften, die zum Ziele führen, auch die minderwertigen, damit die eine der andern die Wage halte. Denn wo nur eine vorherrscht, ist die Gefahr schon nahe, wo der künstlerische Egoismus nicht dominiert. Hier sehen wir einen von den Früchten des Genusses angezogen, und als er zur Besinnung kam, hatten ihn die Reize einer Phryne so tief in die Sümpfe des Fleisches gelockt, daß nur noch die Schwungkraft eines Adlers ihn emporzuziehen vermocht hätte — und er beginnt, sich seine Resignations-Philosophie zu zimmern —, dort strich einer die Segel, weil er ein zu weiches Herz hatte und die Rücksicht auf den Nächsten ihn auf den Erfolg verzichten ließ. Ja, es mag solche geben, die, angewidert vom Anblick des Kampfes und hinreichend befriedigt nur sich im Erkennen des Daseins zu genießen und das Ich zu bereichern, verkannt und ungenannt dahin leben, als wirkliche Kulturschöpfer und Träger, indem sie den ganzen Reichtum ihres Wesens praktisch ins Leben übertrugen, ihre Umgebung unerhört beschenkend. Sie gehören zu jenen Sel-



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Zimmer der Tochter. Wohn- und Schlafraum.
Ausgeführt von H. Irmler, k. k. Hof-Tischler, Wien.

tenen, mit denen keiner in Berührung kommt, ohne gestärkt von ihnen gegangen zu sein, und gleichen in ihrem Preis den Müttern, deren unvergeltbarer Wert in der unbegrenzten Selbstlosigkeit ruht, die nur das eine kennt: zu geben. Sie, die wahrhaft berufen zum Schaffen, weil bis zum Rande wie ein Gefäß mit köstlichem Inhalt gefüllt, halten bescheiden abwartend zurück, während gerade in unseren Tagen ein Heer von Stümpern, kaum stark genug zum Farbenreiber, sich in der Rolle des Meisters gefällt.

Dieses alles sind Bedingungen des Künstlers, die die Natur zu seinem Schmerze in ihn säete, da es wohl keinem Zweifel unterliegt, daß niemand leidet wie er; und dennoch sind sie seine Wonnen, sein Glück. Denn was käme dem künstlerischen Schaffen gleich, dem Augenblick schöpferischen Empfindens! Der gewöhnliche Sterbliche vermag sich zu solcher Gefühlsintensität nur während des Geschlechtsgenusses aufzuschwingen oder, beruhigter, so er aus dem Schlaf des Gerechten erwacht. Doch das Spiel, das die Natur mit dem Künstler treibt, ist noch voll anderer Rätsel: sie gibt, das zeigt sein Leben, den höchsten Lohn, das tiefste Glück nicht ohne den härtesten Kampf. Wie selten sind unter den Genialen iene harmonischen Seelen — man denke an Raffael und Correggio — die mühelos produzierten, denen die rastlosen Kämpfe und Zweifel im eigenen Busen erspart blieben, den Glanz ihres Gusses auch nicht mit leiser Spur zu trüben. Alles, das die Natur in sie legte, durften diese Glücklichen mit leichter Mühe reifen, ein milder Sonnenschein brachte es zu fröhlichem Gedeihen, und ihr Leben glich einem einzigen Festtag, einem Tag gesegneter Ernte; während die komplizierten Naturen gewissermaßen fortgesetzt in einem gewitterhaften Aufruhr der Seele schaffen und wie unter der Erschütterung von Donner und Blitz.

Und wie viele unter ihnen, und das ists, das ans Tragische streift, scheinen nur Probier-



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Zimmer der Tochter. Blauesche, blau mit Perlmutter-Einlagen.
Ausgeführt von H. Irmler—Wien.

steine der Entwicklung! Ich denke an die Leiden der Zufrühgeborenen und die der Zuspäten. Wer hilft den Zufrühen ihren Wert erkennen? Wer entschädigt die Zuspäten für Fähigkeiten, die unter den Zeitumständen nicht entsprechend ausgenutzt werden können? Welche Laune treibt hier ihr Spiel? Wir rühren an das Wesen jenes tief reichenden Gesetzes des Fortschrittes, dieses ununterbrochenen Werdens, das so außerordentlich scheint und im Grunde so minimal ist, nur das Äußere angreift, verändert, modelt, und doch bis in die letzten Gebiete unserer Tagesbedürfnisse herrscht, wie uns der Wechsel der Mode, dieser flüchtigsten launischsten Erscheinung des künstlerischen Stils lehrt. Das Werden der künstlerischen Produkte ist an eine bestimmte Bahn gebunden, weil der Menschengeist, dieser Funke des Ewigen, sich immer gleich bleibt und die Vorsehung, diesen Wandel der sichtbaren Konkretion der Idee — Wellenlinien, rhythmische Oscillationen, die auf den verschiedensten Gebieten vielleicht noch einmal physikalisch meßbar sind — gewissermaßen nur zur Anregung und Täuschung der armen Erdenkinder eingeschaltet hat, ihr aus weiterer Perspektive komisch-eifriges Gebahren bis in alle Ewigkeit auf dem Laufenden zu halten.

In den Reichen der Kunst führt dieser Wechsel zu schweren Komplikationen. Wagt z. B. heute einer zu malen, wie man vor 50 Jahren malte, er ist verloren; und doch könnte eine leichte Biegung seiner Begabung vielleicht die Richtung geben, die in weiteren 20 Jahren im Schwung ist, und ihn so zu einem Vorläufer umschaffen. So ist er nichts; denn (da liegt das Ausschlaggebende) er malt nicht einmal genau so, wie man vor 50 Jahren malte, weil keine Richtung je so wiederkehrt, wie sie einmal war. Und so fehlt seinem Produkt notwendig der Duft des organisch Gewachsnen, da die neue Zeit seine Begabung ungünstig beeinflussen mußte. Denn nur die Werke, die der Ausdruck einer Zeit sind, vermögen in ihrer Geschlossenheit immer wieder auf den Beschauer zu wirken und sich so Unvergänglichkeit zu sichern. —



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Zimmer der Tochter. Schlafraum mit eingebautem Bett.
Ausgeführt von H. Irmler—Wien.

Wir sind gewohnt, vom Standpunkt der Gegenwart aus, alle Dinge als Entwicklungsprodukte zu betrachten und zwar so, als ob das eine die logische Fortsetzung des andern sei. Bei unorganischen Dingen, wie der Mode, ist diese Annahme sogar ziemlich einwandfrei. Ihre Produkte sind gleichsam sublimierte Kristalle am Stamme eines Organischen, der ihnen Wesen und Ausdruck verleiht. In der Kunst liegt die Sache schon verwickelter. Da sehen wir die Vertreter der entgegengesetztesten Richtungen dicht beieinander schaffen, sodaß die Annahme, die Kunst sei ein reines Produkt des Milieus, hinfällig wird. Können wir doch auch in der Zoologie die Selektionstheorie ruhig fallen lassen, ohne die Evolutionslehre aufgeben zu müssen. Doch wie im letzten Grunde die Evolutionslehre nur beweist, daß die Arten zwar nacheinander, vom Niederen zum Höheren, auf dem Plan erschienen sind, nicht aber eine aus der anderen, eine jede vielmehr vorbedingt war, scheint es auch in der Kunst vielleicht nur so, als ob eine Schule



ARCH. CARL WITZMANN. Schreibtisch und Schrank im Wohnraum der Tochter.
Ausgeführt von H. Irmler—Wien.

aus der anderen wüchse, während in der Tat die Keime zu allen zu gleicher Zeit vorhanden sind, und an den kontinuierlichen Längslinien bald hier, bald dort einen Ring ansetzen, so die eine die andere beeinflussend. — Die Wirkung des Milieus käme dann nur bei der Schalenbildung in Betracht und der des Talents, während das Genie das sprossende Fruchtholz am Stamme der Menschheit ist.

Und schon heute erleben wir, — die wir unter den Siegesfanfaren von Zolas L'Oeuvre und l'Assomoir aufwuchsen —, z. B. die Spuren einer aufs rein Klassische gerichteten Dichtung, heute, in den Tagen der Flugmaschine, als einen Hohn auf die Milieutheorie. Und während die Malerei allerdings positive Neuerungen aufzuweisen hat, die auch neben der großen alten Kunst fortbestehen können, sind wir den sogenannten Meisterwerken der modernen Literatur schon so weit entfremdet, daß täglich das Erstaunen zunimmt, wie im Lande eines unaufgeführten Friedrich Hebbel ein Gerhart Hauptmann zu lautem Ruhm gelangen konnte. RUDOLF KLEIN.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER—WIEN.

WOHN- UND SPEISE-ZIMMER.
Ausgeführt von Fr. Zeymer—Wien.



ARCHITEKT FRITZ ZEYMER—WIEN.

Wohn- und Speiseraum.
Ausgeführt von Fr. Zeymer—Wien.

ZUR ÄSTHETIK DES ESS-TISCHS.

Die Kunst, einen Tisch zu decken, ist ein Stück Lebenskultur, das mit der Kunst, zu kochen, bei den einzelnen Völkern bekanntlich nicht immer auf gleicher Höhe steht. Gewiß verdient die deutsche Küche vor der englischen in vielen Dingen den Vorzug. Aber in den Ansprüchen, die sie an eine gefällige Erscheinung des gedeckten Tischs machen, sind die Engländer uns Deutschen heute noch weit voraus. Es hängt das mit der ganzen Art der englischen Geselligkeit zusammen. Der Engländer pflegt keine repräsentative, sondern eine intime Gastlichkeit. Der Gast bringt keine Störung in den gewohnten Gang des häuslichen Lebens, und der Familientisch ist jeden Abend zum Empfang von Gästen bereit. Es gibt also in England keinen prinzipiellen Unterschied zwischen festlichem und alltäglichem Tischarrangement. An einem geschmackvoll hergerichteten Tisch zu speisen, ist dort ein allgemeines Bedürfnis, für das die strenge Gebundenheit der gesellschaftlichen Sitten auch eine feste Tradition geschaffen hat. Wie für das Verhalten bei Tisch, so sind auch für das Decken des Tisches bis ins Einzelne hinein feste Regeln vorgeschrieben. Es zeigt sich darin, wie in allem, das überlegene Gefühl des Engländers für Stil im Sinn einer geordneten Kultur der äußern Lebensformen.

Dieser Mangel an einer bewährten und allgemein gültigen Tradition macht sich bei uns in Deutschland gerade beim Arrangement festlicher Tafeln am meisten fühlbar. Auch die künstlerische Stimmung, die der Festtisch verbreitet, soll sich aus dem Zweck der Sache ergeben; sie soll ein erhöhtes Gefühl des Behagens sein. Vor allem darf also die Bequemlichkeit nicht unter dem Arrangement leiden. Die Verstöße dagegen fangen aber bei uns schon mit der Form des Tisches selbst an. Unsere Eßtische sind durchschnittlich viel zu schmal. In England und in Frankreich messen sie bis zu anderthalb Meter und darüber; bei uns gilt ein Meter schon für eine normale Breite. Das erschwert natürlich das Arrangieren

um so mehr, wenn auch noch der Platzmangel dazu zwingt, die Gäste eng zu setzen. Aus demselben Grunde soll man auch nicht zu viel Tischgerät aufs Mahl aufsetzen: lieber öfter wechseln, als den Platz mit unbenützten Messern, Gabeln, Löffeln, Gläsern und dergl. unnötig versperren.

Auch die Form der Tischgeräte ist eine Frage der Bequemlichkeit. Im allgemeinen sind die Ansprüche darin in neuerer Zeit größer geworden. Die Richtung des modernen Geschmacks auf das Zweckmäßig-Einfache hat hier gründlich reformiert; sie hat vom Tischgerät aus vielleicht zuerst auf das moderne Kunstgewerbe eingewirkt. Die Verzierungen, die den Gegenstand unnötig schwer und unhandlich machen, sind aus der Mode gekommen. Die glatte Zweckform gilt heute als das Geschmackvollste. Weniger glücklich waren die Künstlerversuche, diese Zweckformen selbst zu reformieren. Hier scheint die alte Erfahrung doch das Richtige gefunden zu haben, und die Bemühungen, daran zu verbessern, haben oft recht abenteuerliche Verschiebungen der gewohnten Formen hervorgebracht: Messer mit seltsam zugeschliffenen Klingen, steifstielige Löffel mit kantigen Linien u. dergl. Besser sind z. B. die neuen, einfachen Gläserformen geraten, die Peter Behrens, Koloman Moser, Albin Müller u. a. geschaffen haben. Das Ungesuchteste ist hier eben immer das Angebrachteste. Das gewollt Künstlerische verstößt hier wie in allen ästhetischen Fragen, wo die gesellschaftliche Konvention ein entscheidendes Wort mitspricht, gegen den eigentlichen Geist des feinen Geschmacks.

Jedenfalls aber soll die Qualität des wirklichen Gebrauchsgeräts und nicht der dekorative Aufputz für die Eleganz der Tafel entscheidend sein. Auch das ist ein Punkt, in dem wir uns vom Ausland noch immer beschämen lassen. Es gibt genug Damen, die für eine Gesellschaftstoilette, die sie zwei Jahre tragen, ohne Bedenken fünfhundert Mark ausgeben, die aber die Hälfte dieser Summe für ein Tafelservice, das ein ganzes Menschenleben aushalten soll, zu hoch finden. Übrigens steht es in Norddeutschland in diesen Dingen



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Küche. Wände Marmor. Ausgeführt von J. Sowak—Wien.

besser als in Süddeutschland. Namentlich in den Hansastädten ist es gute Tradition, auf eine gediegene Ausrüstung des Speisetischs hohen Wert zu legen. In Süddeutschland fängt das erst an. – Wenn nun also ein elegantes Tischgerät der schönste Schmuck jeder Tafel ist, so wird man doch auf eine Dekoration des Tischs um so weniger verzichten wollen, je festlicher die Veranlassung ist. Hier gebührt natürlich der Blume ihr unbestrittenes Vorrecht als uralter, bei allen Kulturvölkern unentbehrlicher Schmuck des festlichen Mahls. Mit dem Luxus, den die alte Welt damit getrieben hat, wird man heute freilich nicht mehr wetteifern wollen. Aber die Freude an den Blumen hat in neuerer Zeit wieder erfreuliche Fortschritte gemacht. Auch darin ist uns England vorausgegangen, wo jeder Arbeiter auf seinem sauber gedeckten Eßtisch wenigstens eine Topfpflanze zu sehen wünscht. Im übrigen ist es auch darin Sache des guten Geschmacks, das rechte Maß zu finden. Der Eßtisch soll immer Eßtisch bleiben und sich nicht in einen Blumentisch verwandeln. Darum sind alle Gärtnerkunststücke übel angebracht: die Guirlandarrangements oder der Unfug, das Tischtuch mit Blättern zu bestreuen (der allerdings auch aus England stammt). Das ist ebenso sinnwidrig wie geschmacklos. Unzweckmäßig ist auch jedes Blumenarrangement, das sich in die Höhe aufbaut und dadurch die Konversation mit den gegenüber Sitzenden unmöglich macht. Die Einführung des englischen Brauchs, die Blumen in flachen Kristall- und Silberschalen aufzustellen, bedeutet deshalb einen großen Fortschritt. Was von der Blume gesagt ist, gilt von jeder andern Art von Tafelaufsatz, den Früchten, den Bonbon-Schalen u. s. w.: sie sollen den Tisch nicht überlasten und vor allem nicht durch ihre Höhe den Blick versperren. Deshalb sollen alle diese Dinge auch möglichst aus dem Bereich der Hände und der Teller gerückt werden. Der richtige Ort ist für sie der Tischläufer. Der Gebrauch der sogenannten Kouvertvasen, in denen jedem Gast neben sein Besteck ein Blümchen gestellt wird, ist nichts weiter als eine dumme Spielerei.



ARCHITEKT CARL WITZMANN—WIEN. Vorraum mit Garderobeschränken. Ausgeführt von Josef Sowak—Wien.

Wichtig ist sodann die Farbenfrage. Auf einem Eßtisch soll das Weiß als die Farbe der Reinlichkeit und Appetitlichkeit vorherrschen. Das Weiß des Tischtuchs soll nicht durch ein unruhiges Farbengewirr übertönt werden. Blumen wähle man deshalb möglichst von einer Farbe und vermeide deshalb alles, was diesen vorherrschenden Haupteindruck überflüssigerweise stört. Bunte Gläser sind schon an und für sich eine Geschmacksverirrung: man will doch auch die Farbe des Weins genießen. Höchstens ist ein Hauch von Farbe – von Grün – angebracht.



ARCHITEKT CARL BRÄUER—WIEN.

Mädchen-Schlaf-Zimmer.
Ausführung: J. W. Seidl—Wien.

Ist ein Tisch noch so schön gedeckt, so kann schließlich vieles durch die Beleuchtung wieder verdorben werden. Das Licht in einem Eßzimmer soll die Ruhe und Behaglichkeit der Stimmung erhöhen, nicht stören: es muß deshalb auf den Tisch konzentriert sein. Nichts ist verkehrter, als den Raum so hell zu beleuchten, daß der Blick in jedem Winkel des Zimmers herumirrt. Am stimmungsvollsten ist es immer, wenn die Hauptbeleuchtung vom Tisch selbst ausgeht: von Lampen oder Leuchtern, die auf den Tisch gesetzt werden, und gedämpft durch kleine Lampenschirme. Echtes Wachslicht wird immer das Vornehmste bleiben. Stellt man elektrische Lämpchen auf, so sollen die Leitungsdrähte unsichtbar von unten heraufgeführt sein, nicht sichtbar von der Decke herab und durch sogenannte Medeolaranken und dergl. verziert.

So viel über die Festtafel. Der Kern dieser Grundsätze wird sich auch für den alltäglichen Familientisch aufrecht erhalten lassen — wie weit, das ergibt sich von selbst aus den Ansprüchen, die eben der Einzelne auch an den Luxus des täglichen Lebens stellen darf. Je weniger aber hier im eigentlichen Sinn Aufwand getrieben werden kann, desto mehr sollte gerade darum auf den besten Schmuck jedes Eßtischs — auf Sauberkeit und Gediegenheit, gehalten werden. Und ein Blumenstock wäre auch auf dem Tisch des Bürgers und Arbeiters keine unerhörte Verschwendung. Die Gefahr, in solchen Dingen nachlässig zu werden, liegt einer deutschen Hausfrau um so näher, weil, wie gesagt, unsere deutschen Lebensgewohnheiten es nicht, wie in England, mit sich bringen, daß der Familientisch jederzeit für die Augen von Gästen repräsentabel sein muß. Freilich sollte die Rücksicht auf andere nicht der einzige und nicht der wichtigste Grund dafür sein. Aber der Deutsche hat sich nun einmal allzulange daran gewöhnt, in Fragen der äußern Kultur für seine eigene Person eine üble Bescheidenheit für eine Tugend zu halten. Auch das deutsche Wirtshausleben hat nicht eben dazu beigetragen, die Ansprüche in diesen Dingen zu heben. Es ist nur in Deutschland denkbar, daß man in Bierwirtschaften, wo anständige Leute verkehren, auf rohen Holztischen essen muß; ja daß sogar in



ARCHITEKT CARL BRÄUER—WIEN. Mädchen-Zimmer in Ulmenholz.
Ausgeführt von J. W. Seidl—Wien.

feineren Gartenrestaurants der Kaffee auf ungedeckten Tischen serviert wird. Vieles hat sich ja bei uns in letzter Zeit gebessert — sogar die Münchner Bier-Gemütlichkeit hat dem Zug der Zeit manches Zugeständnis machen müssen. Aber die Zeit ist noch fern, wo auch von Deutschland als allgemeines Gesetz gilt, was Muthesius in seinem Buch über das englische Haus sagt: „Die guten Sitten der Tafel fangen in England mit dem Decken des Tisches an".

Das berührt nun freilich noch manche andere Frage des Geschmacks und des guten Tons. In England ist es bekanntlich auch Sitte, daß Herren und Damen zu jeder täglichen Hauptmahlzeit im Gesellschaftsanzug kommen. Ein deutscher Philister würde eine solche Zumutung für eine Verrücktheit halten. Und doch liegt in der englischen Gewohnheit, so unbequem sie uns vorkommen mag, ein tiefer Sinn. Die Konsequenz eines wohlgezogenen Stilgefühls macht diese Harmonie zwischen dem Speisenden und dem Speisetisch zu einer selbstverständlichen Forderung; denn schließlich ist doch der Mensch und nicht der Tisch die Hauptsache. Damit empfängt der Engländer aber auch in ganz anderm Maße das Gefühl, daß mit der Hauptmahlzeit der Teil des Tages beginnt, der der Erholung und Geselligkeit gewidmet ist: der große Vorzug der englischen Zeiteinteilung vor unserer deutschen, welche den Arbeitstag durch die mittägliche Mahlzeit unvernünftigerweise in zwei Hälften zerlegt. Darum lassen sich alle diese Forderungen in England besser durchführen als bei uns. Hier, wie in so vielen andern Dingen wäre eine Reform unserer Lebensgewohnheiten der Anfang und die Grundbedingung für Fortschritt in Fragen des künstlerischen Geschmacks.

KARLSRUHE. PROF. KARL WIDMER.

In der Hauptsache sind die Aufgaben zweifacher Art: dem Wissen Form und dem Zweckmäßigen Anmut zu verleihen. John Ruskin.

Auch die geringste Sache, die gut gemacht ist, trägt bei, die Schönheit der Erde zu mehren.



ARCHITEKT CARL BRÄUER WIEN. Herren-Zimmer in Eichen.
Ausgeführt von J. W. Seidl—Wien.

KERAMISCHE PLASTIK.

Auch in der Kunst wie überall hat unsere Zeit, die sich so stolz das Zeitalter der Erfindungen nennt, beständig nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten auf Grund neuer Techniken wie neuer Materialien gestrebt. Der erfinderische, stets Neues wollende und auf Erweiterung sinnende Geist dieser Zeit hat hier ganz neue Möglichkeiten geschaffen, vergessene wieder ausgegraben oder ihnen neue Anwendungsgebiete zugewiesen und dadurch das Bild unserer Kunst, das an sich schon so bunt ist, noch um so vieles reicher gestaltet. So hat auch die Plastik ihre Bearbeitungsstoffe, verglichen mit dem, was ihr noch am Beginn dieser Epoche zur Verfügung stand, ganz bedeutend vermehrt. Die mannigfachsten Materialien sind neben den damals fast allein noch üblichen des Marmors und der Bronze wieder zur Anwendung gelangt, verschiedene andere Steinarten, Holz, Elfenbein und schließlich auch keramische Stoffe verwandt worden. Was aber die letzteren anbetrifft, so scheint es fast, als ob man die Bedeutung dieser noch nicht so recht erkannt hätte. Denn abgesehen von der Porzellanplastik, für die freilich auch erst seit kurzem wieder wirkliche Künstler tätig sind, ist es auf diesem Gebiete fast nur bei Anfängen und einzelnen Versuchen geblieben, die, mehr oder weniger gelungen, doch immer bald wieder aufgegeben worden sind. Und doch haben die keramischen Materialien und Techniken für die plastische Gestaltung unleugbare Vorzüge, schlummern in ihnen Reize, die so leicht kein anderes plastisches Material so zwanglos zu gewähren vermag, und die es wohl verlohnt, ihnen häufiger zu entlocken.

Es sollte z. B. in unserer wieder farbenfroheren Zeit nicht vergessen werden, daß die keramische Plastik eine spezifisch koloristische ist, ja dies naturgemäßer als irgend eine andere. Denn auf farbige Wirkung geht jede künstlerische Keramik in erster Linie aus, sie hat dafür die



ARCHITEKT CARL BRÄUER WIEN.

Speise-Zimmer, Macassar-Holz.
Ausgeführt von J. W. Seidl—Wien.

wundervollsten Mittel zur Verfügung, die zu den prächtigsten Wirkungen führen können. Welch' Farbenpracht, welch' Farbenkraft zeigen z. B. nicht die Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, aus jener Zeit, da die Farbenfreude noch ganz allgemein und der künstlerische Instinkt noch so gesund war, daß er, noch stets die richtigen Wege findend, jener zum vollen Ausdruck verhalf. Es ist ja gleichsam glänzendes, farbengesättigtes Glas, was hier als Email oder Unterglasurfarbe seine Wirkungen tut, Wirkungen, die sonst wohl nur durch lichtgetränktes, farbiges Glas selber in gleicher Weise wieder erreicht werden können. Dieselben Wirkungen lassen sich aber auch in der Fayence und dem Steingut erzeugen, sowie den leicht gebrannten, glasierten Tonwaren, ja selbst das Steinzeug, das selber schon meist Farbe ist, kann — man denke nur an die Schöpfungen eines Carries! — zu feinen, dezenten koloristischen Wirkungen verwandt werden, die mehr als bloß Belebung sind, die selber Reiz sein können. Und alle diese koloristischen Reize sind hier, wie fast in der gesamten übrigen polychromen Plastik, keine bloßen äußeren Zutaten, die mit dem Stofflichen nicht weiter verwachsen sind, ja mit der Zeit sich von diesem loslösen und verschwinden können. Aus der Technik herausgeboren, durch dieselbe Kraft des Feuers, die auch das keramische Erzeugnis selber schafft, sind sie meist unzertrennbar mit diesem verwachsen, schmiegen sich diesem an wie etwas völlig Selbstverständliches, etwas unbedingt Dazugehörendes. Die Polychromie der Keramik hat in den meisten Fällen etwas durchaus Organisches an sich, sie würde, wenn sie fehlte, manches in dieser Plastik nur halb zur Geltung bringen. Dadurch aber ist die keramische Plastik reicher, als fast die gesamte übrige; sie hat ein interessantes Element mehr als diese und kann dadurch ihre ganz besonderen Wirkungen erzielen, die nicht zu gering anzuschlagen sind.

Dann aber darf nicht vergessen werden, daß die keramische Plastik dank der Technik, auf der sie fußt, eine Kunst ist, die mehr als irgend eine andere zu einer strengeren Stilistik führt, damit für jeden, der eine stilistische Kunst höher schätzt,



SCHLAF-ZIMMER NACH ANGABEN VON ARCHITEKT A. LOOS—WIEN. Ausgeführt von Carl Karasek.

als eine rein realistische, zu einer höheren Kunst, die sie vor jedem krassen Naturalismus bewahrt. Zwar an sich sind keramische Tone vielfach ebenso bildsam, wie jene Tone, die die Bildhauer sonst für ihre Vorarbeiten verwenden. Aber diese günstige Eigenschaft darf bei ihnen durchaus nicht bis zur letzten Konsequenz ausgenutzt werden, es darf nicht mit ihnen ein bis ins Kleinste durchgeführtes Abbild der Natur gegeben werden. Solche Arbeit würde im fertigen Werke nicht mehr zum Ausdruck kommen. Denn zunächst zieht sich jede keramische Masse im Brande zusammen, sie „schwindet", wie man keramisch zu sagen pflegt, und damit würde schon manche Feinheit der Durchführung zu Grunde gehen oder bedeutend verzerrt werden. Dann aber empfängt ja der größte Teil der Keramik, teils aus praktischen, teils aus künstlerischen Gründen, eine Glasur. Die Glasur aber deckt alle Feinheiten radikal zu; sie läßt nur die Hauptsache der plastischen Arbeit und auch diese je nach ihrer Dicke mehr oder weniger abgeschwächt durch sich hindurch dringen. Das aber muß, wenn eine wirklich ausdrucksvolle keramische Plastik geschaffen werden soll, mit zwingender Notwendigkeit dazu führen, die weniger wichtigen Einzelheiten fortzulassen, die Hauptsachen zu verstärken, und damit ist die Stilistik fertig; denn etwas anderes als das Weglassen des Nebensächlichen und Betonen des Hauptsächlichen stellt ja Stilistik nicht dar. Dies Stilisieren kann aber freilich in recht verschiedener Weise stattfinden. Wir haben selbst auf dem Gebiet des Porzellans einen Kändlerschen Porzellanstil und einen Kopenhagener, die starke Gegensätze darstellen. Man wird hierbei, je dicker und undurchsichtiger die Glasur ist, desto mehr stilisieren müssen, so daß z. B. Porzellan mit seiner feinen, durchsichtigen Glasur noch eine feinere Durchführung gestattet, als etwa die Fayence mit ihrer dicken, zähen, völlig undurchsichtigen. Aber etwas Stilistik muß ein keramisches Kunstwerk, wenn es wirklich wirken soll, immer besitzen, und so wird jedes gute keramische Kunstwerk, mag es auch noch so klein und winzig sein, ein durchdachtes, ein als Ganzes empfundenes sein. Es wird eine höhere menschliche Schöpfung werden.

Kann es aber nicht vielfach auch ein Frischeres werden? In der keramischen Plastik wird eigentlich die ganze künstlerische Arbeit schon in dem

noch weichen, und so nachgiebigen Tone vollzogen. Es gibt hier keinen materiellen Widerstand zu besiegen, wie, wenn man seine Arbeit, mag man sie auch vorher in einem ähnlich leicht bearbeitbaren Stoffe entworfen haben, nachher in Stein oder Holz ausführen muß. Die ganze Arbeitsenergie kann so auf das rein Künstlerische verwandt werden, sie kann in materieller Beziehung mit voller Freiheit arbeiten und wird dies darum nur um so frischer und fröhlicher tun. Wird man aber dies den keramischen, plastischen Werken dann nicht auch vielfach ansehen können? Haben sie nicht oft etwas Keckes, Frisches, Skizzenhaftes an sich, für das in vielen bedeutend edleren Materialien nicht der geringste Platz ist. Dadurch aber stehen sie der Originalidee des Künstlers oft viel näher, haben noch mehr von seiner persönlichen Arbeit an sich, selbst wenn sie ins ungemessene vervielfältigt werden.

Und dann kommt schließlich noch hinzu, daß, wer keramische Plastik schafft, das Bewußtsein hat, nicht blos ein einzelnes Kunstwerk ins Leben zu rufen, sondern gleich eine ganze Reihe von solchen. Keramische Plastik wird wohl immer abgeformt werden; denn es wäre sinnlos, auf ihre Abformungsmöglichkeit, die sich so leicht und mühelos darbietet, zu verzichten. Durch Wiederholung aber wird ein Werk wohlfeil: das keramische plastische Kunstwerk bekommt dadurch etwas von den Werken der graphischen Kunst und kann gleich diesen in die Hände von Freunden der Kunst gelangen, die für gewöhnlich nicht sich wirkliche Kunstwerke zuzulegen imstande sind. Denn gleich jenen bleibt es trotz der Wiederholungen ein wirkliches Kunstwerk, es verliert nichts von seiner Qualität, wie etwa jene Bronzen, die, hundertfach und mehr wiederholt, für den billigen Preis, den sie kosten, nie wirklich gut herzustellen sind, ja man kann wohl sagen, es gibt keine Plastik, die sich so gut und zugleich so billig herstellen läßt, wie die keramische. Dadurch aber kann die keramische Plastik eine Art Volkskunst werden.

Kann man nun sagen, daß alle diese Vorzüge dieser Kunst bisher wirklich erkannt und ausgenützt worden sind? E. ZIMMERMANN.



ARCHITEKT HEINRICH KATHREIN WIEN.

Schlaf-Zimmer in Nußbaum.
Ausgeführt von J. Hrdonka—Wien.



ARCHITEKT PROFESSOR OTTO PRUTSCHER. Speise-Zimmer in Macassar-Holz. Ausgeführt von M. Halusa.

DAS DEUTSCHE VOLK UND SEINE KÜNSTLER.

ZU DEN REICHSTAGS-BILDERN VON ANGELO JANK.

Was den Künstler an ein bestimmtes Volk bindet, ist nicht Willkür, sondern Geburt, nicht freie Wahl, sondern Berufung, gegen die kein Wehren gilt. Die Künstler sind die erblichen Wortführer ihres Volkes. Sie erscheinen von ihm beauftragt, sie sollen allem Dunklen, das im Volke schläft, sichtbare Gestalt geben.

Ich denke, man kann diese Definition akzeptieren. Sie stimmt sicherlich für alle Zeiten, die hinter uns liegen. In der Gegenwart, gemessen an einer Reihe von Vorkommnissen, von denen ich gleich reden werde, wirkt sie fast lächerlich.

Wir erleben es allzuhäufig, daß der Mandant seinen erwählten Mandatar zum Lohne für die Ausführung seines Auftrages auf die Finger schlägt, ihn bloßstellt und auf alle Weise im Stiche läßt. Und das alles nicht deshalb, weil er etwa den Auftrag schlecht ausführt — gerade diejenigen, die sich an der Heiligkeit des Auftrages in der gemeinsten Weise versündigen, erfreuen sich der Geneigtheit des Auftraggebers im reichsten Maße. Sondern deshalb, weil der Auftraggeber selbst keine Ahnung von Art und Bedeutung seines Auftrages hat. Das Volk weiß nicht, was es vom Künstler erbittet. Erhält es, worum es gebeten hat, so kann es das nicht als das Gewünschte erkennen, es schmollt und grollt und lohnt der schenkenden Hand mit Rutenstreichen.

Ohne Bild gesprochen: Das Volk hat wohl ein Bedürfnis nach Kunst, aber es hat, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Ahnung, was Kunst ist. Gibt ihm der Künstler Steine statt Brot, dann ist es erfreut. Gibt er ihm Brot, dann wirft es dasselbe in den Schmutz wie einen wertlosen Kiesel.

Ich gestehe für meine Person ganz offen, daß ich, in den gegenwärtigen Zeitläuften, der Frage »Kunst und Volk« ganz pessi-

mistisch gegenüber stehe. Gewiß fehlt es auch manchen tüchtigen Könnern nicht an Erfolg und Ehren. Aber die tausend Mißgriffe, wie sie bei Sittlichkeitsprozessen, bei Staatsaufträgen und im privaten Kunsturteil zu Tage treten, beweisen, daß es der Mehrzahl der Gebildeten an Einblick in den künstlerischen Schaffensprozeß fehlt.

Denn das ist es eben: Ich sage nicht, es fehlt diesen Leuten an Geschmack, aber ich sage, es mangelt ihnen die Fähigkeit des Mitgehens mit dem Künstler, die Fähigkeit zu verstehen, was ihn vorwärtstreibt, welche Elemente sein Schaffen bestimmen. Das ist der Grund, weshalb ein Künstler, der von inneren Notwendigkeiten gedrängt, etwas wagen muß, vom Volke wenigstens regelmäßig im Stiche gelassen wird. Daß Technik, Wissenschaften und politische Dinge sich ewig ändern, das leuchtet jedem ein. Nur der Kunst möchte man die Entwicklung wehren, weil für die Mehrzahl der Gebildeten die elementarsten Grundlagen des Kunstschaffens ein siebenmal versiegeltes Geheimnis sind. Genetisch wird die Kunst bei uns nicht verstanden, die Motive ihres Vorwärtsschreitens, ja überhaupt die gesamte Natur ihrer Funktionen sind dem Volke verborgen.

Der Fall Angelo Jank ist ein neuer Beweis für diese Tatsache. Weit entfernt, ein vereinzelter Umfall oder Unglücksfall zu sein, besitzt er durchaus typische Bedeutung. Gerade weil er gesetzmäßig und nicht abnorm ist, verdient er die große Beachtung, die ihm von allen Seiten zuteil wird.

Ich rekapituliere kurz das Tatsächliche, es ist mit wenig Worten gesagt.

Der Sitzungssaal des Reichstages soll mit drei Wandgemälden geschmückt werden. Aus einer weiteren und einer engeren Konkurrenz ist Angelo Jank, Akademieprofessor in München, als Sieger hervorgegangen; das heißt: seine Skizzen haben den Juroren vorgelegen und Billigung gefunden. Jetzt sind die Gemälde fertig und ein Sturm der Entrüstung durchbraust das hohe Haus, in dem nach dem Willen der Verfassung die Crème des Volkes beisammen sitzen soll. Ein ultramontaner Abgeordneter, Dr. Pfeifer, läßt sogar ein Flugblatt herstellen, in dem er gegen die drei Ge-



ARCHITEKT PROFESSOR OTTO PRUTSCHER — Herren-Zimmer. Ausgeführt von S. Spitz.



ARCHITEKT FRANZ MESSNER—WIEN.

Wohn-Zimmer.
Ausgeführt von L. Loevy—Wien.

mälde zu Felde zieht, und dieses Flugblatt ist das corpus delicti, die dokumentarische Offenbarung der Kunstbarbarei, von der im nachstehenden die Rede sein soll.

Nicht daß an den Gemälden Kritik geübt wird, sondern wie sie geübt wird, das fordert zum Protest heraus. Man hätte alles mögliche an ihnen aussetzen können, wäre dies nur geschehen von einem Standpunkte aus, dessen ästhetische Barbarei nicht sogleich in die Augen spränge. Ich habe nicht vor, auf das Sachliche dieser Bilderstürmerei einzugehen, sonst könnte wohl erwähnt werden, daß sich in der Tat ein besserer Vorwurf für das Hauptgemälde hätte finden lassen. Über welche künstlerische Leistung läßt sich denn nicht streiten? Der Kritiker bemängelt Kunstwerke täglich ohne sich den Vorwurf der Kunstfremdheit zuzuziehen.



FRANZ PRIBIL—WIEN.

Schlaf-Zimmer in Riegelahorn.
Ausgeführt von A. Langer—Wien.

Anders steht es mit der Kritik des Dr. Pfeifer.

Es ist tatsächlich schwer, ernsthaft auf seine Rügen einzugehen. Lebten wir in einem Lande, das wirklich etwas ästhetische Kultur besäße, der Verfasser hätte sich mit diesen Rügen lächerlich, wenn nicht unmöglich gemacht.

Er mäkelt zunächst an der Auffassung des Hauptbildes »Ritt Wilhelms I. über das Schlachtfeld von Sedan«, aber er bekundet kein Gefühl dafür, daß die Auffassung mit der artistischen Leistung nichts, aber auch gar nichts zu tun hat. Herr Pfeifer stellt sich dieses historische Ereignis anders vor, also taugt Angelo Janks Gemälde nichts.

Das ist es eben: Vom rein Stofflichen kommt diese barbarische Kunstbetrachtung niemals los. Seit zwanzig Jahren predigen Künstler, Kritiker und Ästhetiker unentwegt die Kunde, daß beim Kunstwerk lediglich das Wie, nicht das Was in Betracht kommt. Nicht ob ein Gesicht schön oder häßlich ist, sondern ob eine reiche, einheitliche malerische Weltanschauung darin zum Ausdruck kommt, das entscheidet über den Wert des Werkes. Carlo Dolci hat tausendmal »schönere«, süßere Gesichtchen gemalt als Rembrandt, und doch steht er zu diesem wie Friedrich Matthisson zu Goethe. Ach, es wird einem überdrüssig, immer wieder neue Ausdrücke und Beispiele für eine so platte, unwiderlegbare Wahrheit zu suchen. Aber das Flugblatt beweist, daß diese Wahrheit heute noch nicht zu Herrn Pfeifer vorgedrungen ist. Soll man da die Hoffnung nicht aufgeben?

Ich behaupte, daß es Herrn Pfeifer von vornherein an der Fähigkeit fehlt, eine perspektivische und koloristische Arbeit überhaupt zu sehen. Das Haupt eines toten



ARCHITEKT MAUR. HERRGESELL—WIEN. Herren-Zimmer, Mahagoni und Ebenholz.
Ausgeführt von Anton Herrgesell—Wien.

französischen Kürassiers ist in peinlicher Nachbarschaft eines Pferdehufes zu sehen, sagt er. Dabei handelt es sich einfach um eine Überschneidung, der Kürassier läge in Wirklichkeit mindestens zwei Meter von dem Pferde entfernt. Kann man da noch reden?

Das ist doch wohl die Art, wie etwa ein Neger ein Bild betrachten würde. Dr. Pfeifer moniert einen Blutflecken auf der eroberten Trikolore. Aber der Blutflecken ist ein Reflex von dem gelben Boden oder sonstwoher.

Man muß niemals die wirkliche farbige Erscheinung der Welt gesehen haben, um Lokalton und relativen Farbwert so durcheinander zu werfen.

Und so geht es weiter. Die Bischofsmützen sind nicht richtig, die Kurvatur der Krummstäbe ist falsch, das Sedanwetter widerspricht der historischen Legende. Als ob historische Gemälde nichts wären als Steckbriefe geschichtlicher Ereignisse. Ich halte es für ganz unwichtig, festzustellen, daß



ARCHITEKT MAUR. HERRGESELL—WIEN.

Herren-Zimmer, Sofa mit Seitenschränkchen.
Ausgeführt von Anton Herrgesell—Wien.

Dr. Pfeifers sachliche Rügen sich in mehreren Fällen als unrichtig erwiesen haben. Jank wird durch Kostümkunde und Generalstabswerk weder widerlegt noch bestätigt. Es ist völlig gleichgültig, ob Dr. Pfeifer mit diesen Rügen Recht hat oder nicht. Aber daß er auf diese Rügen Gewicht legt, beweist, daß ihm und weiteren Kreisen des Volkes die Kunst terra incognita ist.

Braucht es dafür noch weitere Belege? Nun, Dr. Pfeifer ist der Meinung, die Eröffnung des ersten Reichstages 1871 hätte einen höchst erfreulichen Vorwurf für das Hauptgemälde abgegeben. Man denke: Dreihundert Köpfe, womöglich lauter Porträts, die dazu gehörigen Körper alle in schwarzen Lappen — fürwahr ein höchst anregender Gegenstand. Daß einen Künstler schon vor dem Gedanken einer solchen monumentalisierten »Wochen«-Illustration Schauder und Schrecken ergreift, darauf geht Herr Pfeifer wohlweißlich nicht ein.



ARCHITEKT MAUR. HERRGESELL—WIEN.

Speise-Zimmer, Satinholz mit Tugaholz-Einlagen.
Ausgeführt von Anton Herrgesell—Wien.

Nun, es ist fruchtlos, mit dieser Unkenntnis und Ahnungslosigkeit weiter zu rechten. Es fehlt ja doch jede Möglichkeit der Verständigung. Bis tief hinab in die untersten Schichten und weit hinauf in die höchsten Klassen der Gesellschaft erstreckt sich diese Barbarei, die der Künstler zum Feinde hat. Ein Bauer lehnte einmal ein Bild ab, das einen Postwagen darstellt; der Wagen fährt gerade einen Abhang hinunter und der Postillon bläst auf dem Horn. Der Bauer meinte: »Ham Sie scho amal an Postillon geseh'n, der wo blast, wann's an Hang hinuntergeht? J net. Do hot der alle Händ' voll z'tun, daß er die Gäul' einhalt'!« Und damit war das Bild für ihn erledigt. Und mit aller Hartnäckigkeit erhält sich das Gerücht, daß eine sehr hochstehende Frau in einer Berliner Kunst-Ausstellung geäußert hat: »Mein Mann hat den Malern doch gesagt, wie sie malen sollen. Warum handeln sie nicht darnach?«

Ja, es ist wohl wahr: die Kunst und die Künstler sind Fremdlinge in einem Lande, das sich von ästhetischer Kultur trotz aller sonstigen Fortschritte immer weiter entfernt.

Eines aber könnte doch wohl erreicht werden. Es könnte erreicht werden, daß man der Kunst wenigstens als Handwerk, als Zunftübung, die so und so viele dem Laien verschlossene Vorbedingungen technischer Art hat, einen gewissen Respekt zollt. Nicht jeder hält sich für befugt, dem Juristen, dem Ingenieur, dem Schreiner und Schlosser jederzeit dareinzureden. Warum wagt man das der Kunst gegenüber so leichten Herzens?

Dr. Pfeifer wirft Angelo Jank vor, die Gemälde entsprächen nicht genau den vorgelegten, etwa zwanzigmal kleineren Skizzen. Er weiß also nicht, daß man eine kleine Skizze nicht ohne weiteres auf das Zwanzigfache vergrößern darf. Er weiß nicht, daß sich das kompositionelle und koloristische Problem mit jeder Vergrößerung des Formates ändert. Diese Wissenschaft ist aber so elementar wie die, daß alle Türfüllungen einen Rahmen brauchen, der das Werfen und Reißen des Holzes hindert.

Ich meine, man müßte sich mehr mit dem Gefühl durchdringen, daß der Künstler für jede seiner Manipulationen seine guten und zwingenden Gründe hat, daß er nicht mutwillig und ohne Notwendigkeiten dasteht, sondern daß die Bedingungen des Handwerklichen und die Forderungen der Zeit auf ihm lasten und ihm Schritt vor Schritt den Weg vorschreiben, den er zu gehen hat.

Zu den vielen Plattheiten, die ich hier notgedrungen habe wiederholen müssen, füge ich noch eine, die ärgste, hinzu. Nämlich das abgeänderte Zitat: Wer den Künstler will versteh'n, muß in Künstlers Lande geh'n.

Nimmt man sich bei uns dazu die Mühe? Hält man es für nötig, erst die Voraussetzungen kennen zu lernen, unter denen die Kunst überhaupt und zumal die Kunst einer bestimmten Zeit möglich ist?

Im Falle Angelo Janks steht ja die Entscheidung der Ausschmückungs-Kommission noch aus. Wie sie auch fallen möge, es bleibt doch zu hoffen, daß in ihren Beratungen ein anderer Geist zu Wort komme als derjenige, der aus dem Flugblatte des Dr. Pfeifer spricht. — WILHELM MICHEL.



ARCHITEKT M. HERRGESELL WIEN.

BÜFETT AUS DEM NEBENSTEHENDEN SPEISE-ZIMMER.



ARCHITEKT FRANZ EXLER – WIEN. Mädchen-Wohn- und Schlaf-Zimmer.

ZUM KULTURELLEN WERT ZEICHNERISCHER BETÄTIGUNG.

Obwohl unsere deutschen Realgymnasien, Oberrealschulen und Realschulen hauptsächlich auf Berufe vorbereiten, in denen das anschauliche Vorstellungsvermögen eine große Rolle spielt, so wird doch an ihnen der Zeichenunterricht immer noch geringer gewertet als irgend eines der sogenannten Nebenfächer. Die meisten unserer „Gebildeten" wissen nichts von der enormen, der Sprache nicht nachstehenden Bedeutung des Zeichnens als Ausdrucksmittel in Wissenschaft und Technik oder von dem Einfluß zeichnerischer Betätigung auf das Vorstellungsvermögen, das ästhetische Empfinden, die Phantasie und vor allem das logische Denken. Vernunftgründe vermögen bei dem gegen das Zeichnen Voreingenommenen nichts auszurichten. Im besten Falle erzielt man das Zugeständnis, daß das Zeichnen für den Talentvollen ein angenehmer Zeitvertreib und mit Rücksicht auf „manche" Berufe auch eine recht nützliche Beschäftigung sei. Daß aber zeichnerische Vorstellungen genau so wie sprachliche die Handlungen eines Menschen, ja eines ganzen Volkes, befruchtend beeinflussen und unter Umständen richtungbestimmend für die Kultur einer ganzen Zeitepoche werden können, ist eine Erkenntnis, zu der sich in Deutschland recht wenige durchgerungen haben. Um so nötiger erscheint es, Einzelfälle, die das Faktum grell beleuchten, immer wieder weiteren Kreisen vor Augen zu führen. Einen solchen Einzelfall, ein wahres Schulbeispiel für die überaus günstige Beeinflussung eines an sich gesunden Gehirnes durch zeichnerische Betätigung und für die tiefgreifende Wirkung eines so beeinflußten Gehirnes auf ein ganzes Zeitalter bietet uns Leonardo da Vinci, welcher uns durch neuere Publikationen, z. B. durch das Eugen Diederichs'sche Buch „Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet", in immer greifbarere Nähe gerückt wird.

Bei all seiner Vielseitigkeit bleibt Leonardo stets Künstler, alle seine Überlegungen gehen von Beobachtungen aus, die er als Maler macht; das Resultat seiner Überlegungen ist stets wieder eine Nutzanwendung auf die Kunst. Auf dem Wege von der Beobachtung zur Anwendung in der Kunst pflückt er hundert reife Früchte vom Baume der Erkenntnis, die ihrerseits wieder die Samenkörner für ebensoviele neue Wissensgebiete enthalten. Er beobachtet, daß das reflektierte Grün der Blätter bläulicher als das durchscheinende ist,



ARCHITEKT FRANZ EXLER WIEN. Mädchen-Wohn- und Schlaf-Zimmer.
Ausgeführt von Franz Exler sen.

stellt im Anschluß daran Untersuchungen über die Richtung gebrochener und reflektierter Lichtstrahlen an, verfaßt einen gelehrten Traktat über die Farbe der Schatten, experimentiert mit der Camera obscura, untersucht die Erscheinung der Irradiation und fabriziert Hohlspiegel aller Art. Er will das Spiel der Muskeln wiedergeben, seziert dreißig Leichen und fertigt als erster anatomische Abbildungen nach der Natur an. Er macht unermüdlich Skizzen von Gesichtszügen, entwirft den Plan zu einer umfassenden Psychologie, und sein Abendmahl gilt als eins der durchdachtesten Dokumente psychologischer Kenntnisse. Durch das Studium der Funktionen von Muskeln und Knochen mag er dazu gekommen sein, sich genauer mit Untersuchungen über die Wirkung des Hebels zu befassen, wodurch er zum Begründer der neueren Mechanik wird. Die Perspektive und das Vorkommen von Proportionen im Kunstwerke bringen ihn in Kontakt mit der Geometrie und Algebra, in die er das Plus- und Minuszeichen eingeführt haben soll. Er erweitert die Mathematik nach verschiedenen Seiten hin und weist – früher als Kopernikus – der Erde einen Platz als bescheidenen Stern im Himmel an. Als Künstler verfolgt er sinnenden Auges die Formen der Meereswellen, findet durch Experimente, daß Wellen sich durchkreuzen können, ohne einander zu zerstören und wendet die Gesetze von der Wellenbewegung auf Schall, Licht und Magnetismus an. In Verbindung mit all dem untersucht er das Verhältnis zwischen Kraft und Bewegung, die Fallgeschwindigkeit, die Reibung, den Stoß, die Fortpflanzung des Druckes im Wasser und tausend andere Erscheinungen, überall seine Beobachtungen durch prächtige Zeichnungen demonstrierend. Kraft seiner unerschöpflichen Phantasie entstehen detaillierte Zeichnungen zahlloser Maschinen und Apparate: Unterseeboote, Taucherapparate, Aeroplan, Dampfbarkasse, Bohrmühle, Hobel-, Säge-, Spinnmaschinen, hydraulische Presse usw. ad infinitum. Er leistet endlich Hervorragendes als Architekt und Wasserbaumeister.

Was wäre aus Leonardo wohl geworden, wenn er bis zum zwanzigsten Jahre eine unserer höheren Schulen hätte besuchen müssen!

DESSAU. OTTO SCHEFFERS.

GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. ENTWURF ZU EINEM KLUB-HAUS.



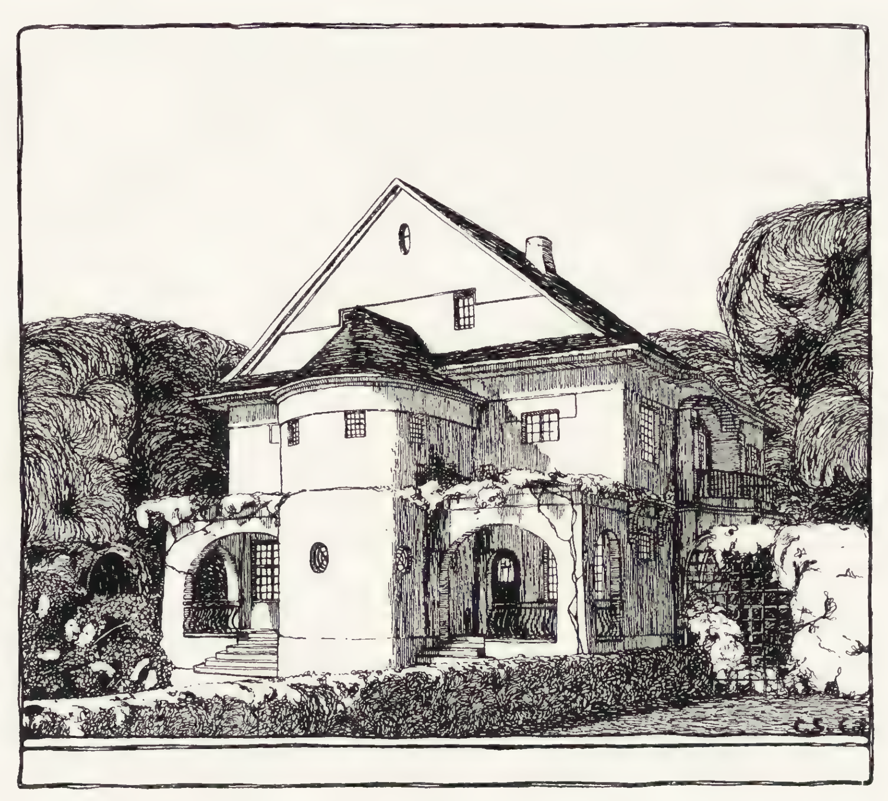






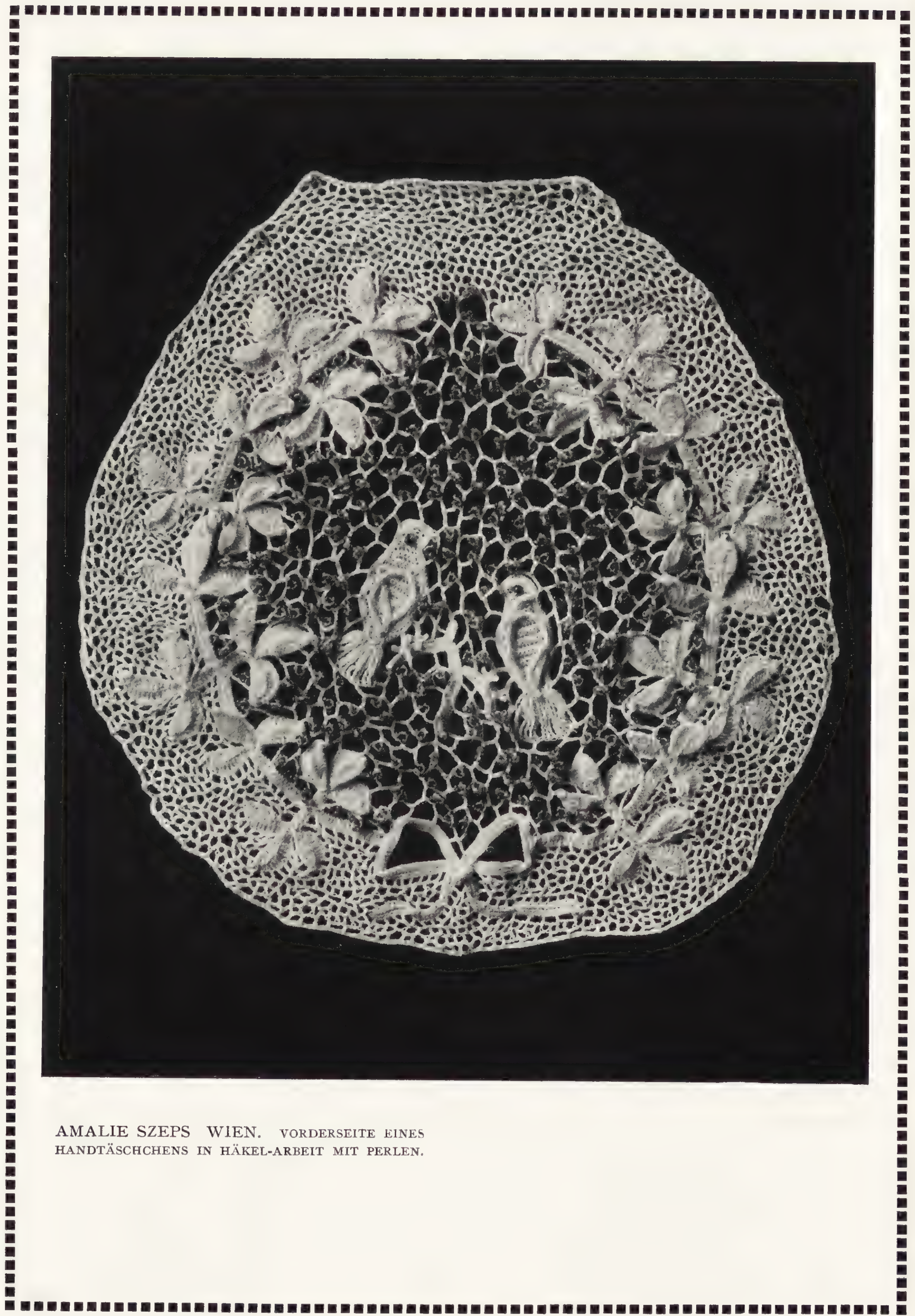


GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. AUFRISSE ZU NEBENSTEHENDEM ENTWURF.



GUSTAV SCHMOLL VON EISENWERTH—DARMSTADT. ENTWURF ZU EINER VILLA.

GRUNDRISSE ZU OBIGEM ENTWURF.



AMALIE SZEPS WIEN. VORDERSEITE EINES HANDTÄSCHCHENS IN HÄKEL-ARBEIT MIT PERLEN.



AMALIE SZEPS—WIEN. Kollier aus farbigen Perlen.

EINE NEUE PERLEN-HÄKELEI.

Das österreichische Kunstgewerbe ist seit einiger Zeit durch eine Erfindung bereichert, welche die Glasperle wieder der edlen Handwerkskunst zurückerobert. In den letzten Jahrzehnten haben Glasperlen ja meist nur in der Industrie und als Maschinen-Arbeit Verwendung gefunden.

Amalie Szeps, die zuerst als Dilettantin den Versuch machte, Ridiküle mit eingehäkelten Mustern aus Stahlperlen zu verfertigen, kam, angeregt durch einen Aufenthalt in Murano auf den Gedanken, die berauschende Schönheit der Muraner Perlen künstlerisch zu verwerten. Sie bestrebte sich diesen wie byzantinische Mosaiken schimmernden, wie ägyptische und römische Glasflüsse mystisch leuchtenden Perlen eine neue Technik anzupassen. Und es gelang ihr wirklich das blendende Material für die Häkelei zu erobern. Allerdings handelt es sich da nicht um das gewöhnliche Häkel-Verfahren, sondern um einen in das komplizierte Gebiet der Spitzenkunst hinüberleitenden Vorgang. So eigenartig und an keine bestehende Übung erinnernd ist die Herstellungsart, daß sowohl das österreichische als auch das französische Patentamt die Erfindung patentierten.

Eine ausführliche Schilderung der Arbeit würde hier zu weit führen. Nur ein Vergleich soll den Weg weisen. So wie die Klöppel-Spitze vielfädig durch gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Klöppeln hergestellt wird, wobei Muster und Grund gemeinsam sich entwickeln, so entsteht auch bei der neuen Perlen-Häkelei durch Ineinanderschlingen mehrerer Häkelfäden Fond und Dekor. Diese Technik ist dehnbar über alle Begriffe. Sie ist bewundernswert in ihrer Anpassungs-Fähigkeit. Die groben Perlen lassen in durchbrochener Reihe gitterartig sich kreuzen, die flachen Perlen sich enganeinanderpressen zu stoffartigen Gebilden, die kleinen zarten Perlchen sich zu Glöcklein zusammenfassen.



AMALIE SZEPS IN WIEN.
KETTEN AUS FARBIGEN PERLEN.





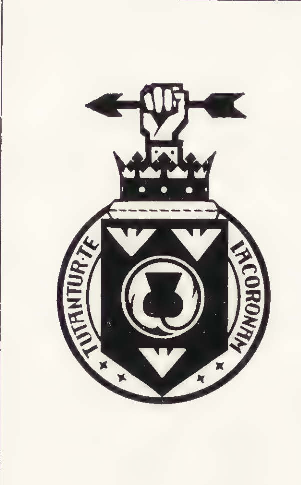
AUSFÜHRUNG: AMALIE SZEPS—WIEN.

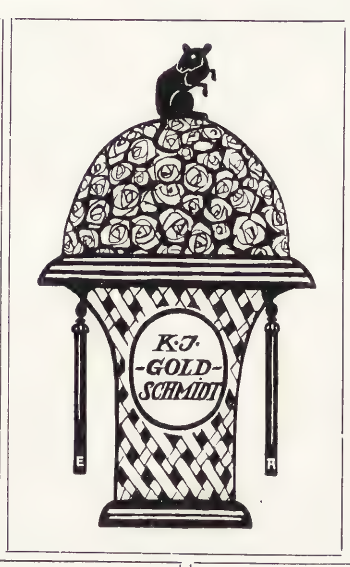


Handtäschchen mit Perlen-Häkelei.

Zweierlei Art ist die Ausführungsweise der Perlenhäkelei. Amalie Szeps verfertigt Täschchen, Kolliers, Ketten, Lampenschirme, Passementerien und anderes lediglich aus dem Material der Muranerperle. Dann aber verbindet sie auch Irisch-Spitze mit Perlenfond oder sie inkrustiert in einem mit Perlen durchhäkelten Irisch-Fond, Irisch-Motive. Diese Irisch-Motive entnimmt sie nicht den landläufigen Mustern, sondern sie schafft dieselben ohne Vorlage, ohne orientierende Zeichnung ganz frei, oft wie die Schmetterlings-Schwärme oder ihre Vögelchen nach der Natur. — Neben der Muraner-Perle verwendet die Künstlerin mit Vorliebe echte, durch Farbenklang besonders ausgezeichnete Steine. So sind ihre mit antikem Bernstein geschmückten Taschen, Ketten und Lampenschirme von selten edler Wirkung. Auch das dunkle Blut der echten Granate und die Melancholie des träumerischen Amethysten versteht sie mit der zarten Muraner-Perle und malerischen Irisch-Spitze zu schönem Klang zu vermählen. B. Z.

TSCHUDI. Wie so manche Krise in letzter Zeit viel Staub aufwirbelte, zu guter Letzt aber dennoch, ohne allzuviel Schaden angerichtet zu haben, eine glückliche Lösung fand, so haben auch in der Angelegenheit Tschudi die guten Geister ein ernstes Unheil verhütet. Undankbarkeit ist zwar das Zeichen unserer Zeit, von unheilbarem Einfluß aber wäre für die heranwachsende Jugend das Vorbild des Undankes und der Unvernunft gewesen, eine unschätzbare Kraft wie Tschudi im Zenith des Schaffens lahm zu legen. In einer Zeit des Werdens und der vielen Richtungen hat dieser tapfere Mann nicht nur mit weiser Hand das wertvolle Zeitgenössische gesichtet und gesammelt, sondern vor allem die Wurzeln der eigenen künstlerischen Kraft der Nation aufgedeckt und den verlorenen Zusammenhang mit dem Erbe der Väter wieder hergestellt. Erst die kommende Generation wird seine Arbeit voll zu würdigen wissen und dankbar des freundlichen Geschickes gedenken, welches nicht zuließ, daß der Tüchtige ihr genommen wurde. — L-D.















ERNST AUFSEESER—MÜNCHEN. BÜCHER-ZEICHEN.













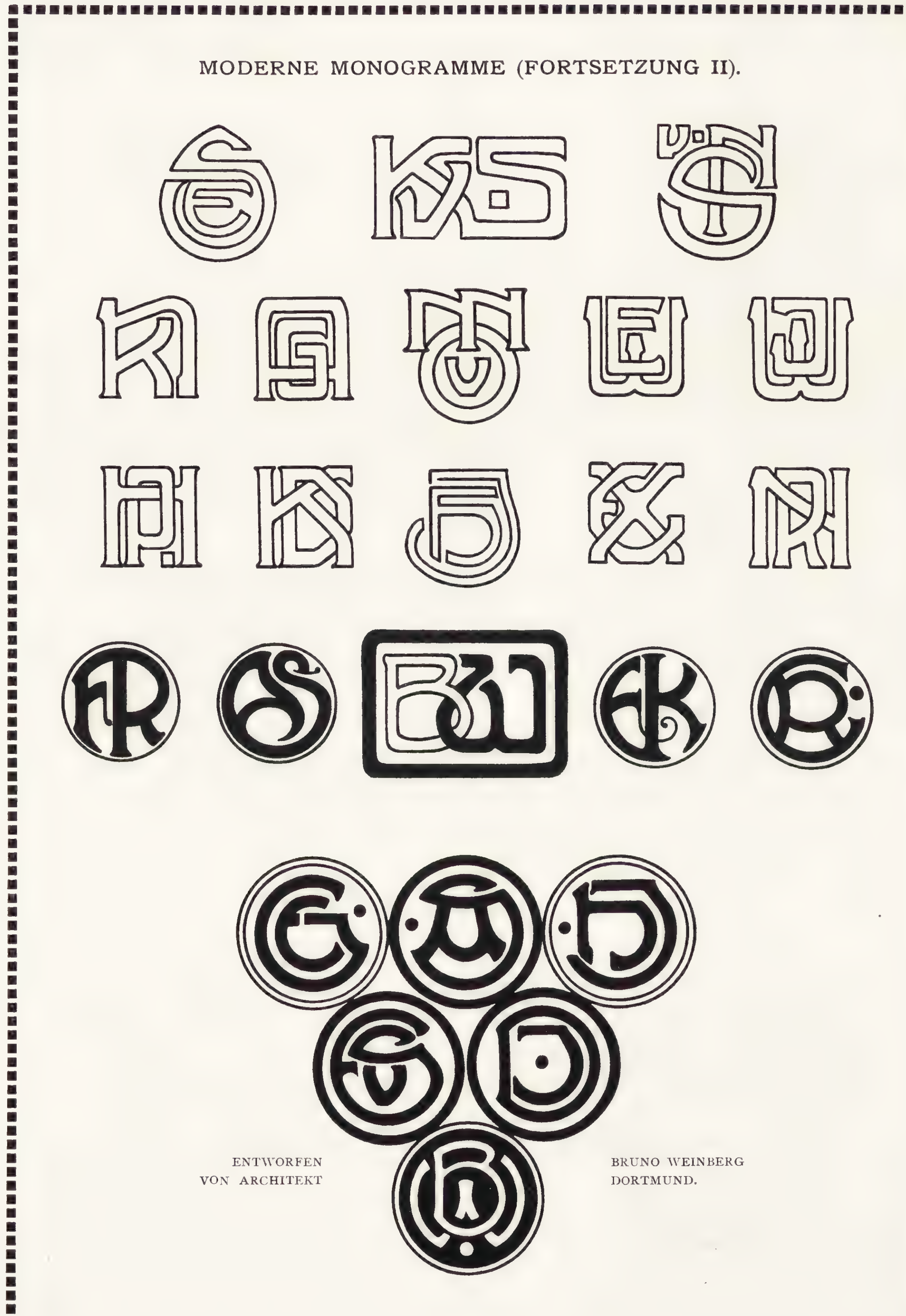


ERNST AUFSEESER
MÜNCHEN

BÜCHER-ZEICHEN.



MODERNE MONOGRAMME (FORTSETZUNG II).



ENTWORFEN VON ARCHITEKT BRUNO WEINBERG DORTMUND.





KARL WALSER — BERLIN
FIGURINEN ZU »CARMEN«



KARL WALSER—BERLIN. Wandfries eines Frühstücks-Zimmers.

KARL WALSER-BERLIN.

In Berlin leben ein paar Brüder, beide jung, beide liebenswerte Künstler von ungewöhnlicher Begabung, beide in der Schweiz gebürtig: Karl und Robert Walser. Robert ist ein Dichter, er hat einen Roman »Geschwister Tanner« geschrieben, ein stilistisch lauteres Buch romantischer Art, ganz getränkt in lyrisches Gefühl und gar nicht romanhaft in seinen Geschehnissen, sondern sehr einfach, fast wie ein Tagebuch. Dann hat er lyrische Verse geschrieben, und sie sind fast noch holder als der Roman, sie sind entzückend! Auch gibt es einen Band Skizzen von ihm, »Fritz Kochers Aufsätze« genannt, von einer bestrickenden Anmut und ganz erfüllt von dem seelenhaften Gefühl eines Jünglings.

Karl Walser ist Maler, man hat seinen Namen zuerst in Verbindung mit der Bühne gehört. Er hat Bühnendekorationen geschaffen, besonders für die »Komische Oper« und die Reinhardtschen Theater in Berlin. Ich glaube, »Hoffmann's Erzählungen« waren das erste Bühnenwerk, dem er seine Kräfte als »Dekorationsmaler« gewidmet hat. Auch die Kostüme für die verschiedenen Stücke hat er entworfen. Man muß diese kolorierten Kostümzeichnungen sehen, es sind kleine Kunstwerke von ganz apartem Reiz und selbständigem Wert, man muß an den Charme der gestochenen und illuminierten Kostümbilder denken, die das letzte Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, besonders in Paris, mit so viel Grazie hervorgebracht hat. Walsers Figurinen sind koloristisch von außerordentlicher Delikatesse, man merkt, wie er sich an den schönen Modestichen des ancien régime gebildet hat. Überhaupt ist er ein Künstler, der mannigfache Beziehungen zu den Stilen verrauschter, kulturell stark entwickelter Epochen hat. Man sehe seine schönen Radierungen zu den Liebesbriefen der Ninon de Lenclos. Aus diesen Blättern weht uns die ganze Grazie des Rokoko mit bestrickendem Duft entgegen. Die Radierungen sind technisch einwandfrei und von einer naiven, mit glücklicher Hand hingegriffelten Selbstverständlichkeit. Szenen der



KARL WALSER—BERLIN. Fries im Frühstücks-Zimmer des Herrn Julius Cassirer—Charlottenburg.

Liebe, rauschende Seide und die schöne, üppige Büste der Ninon in der hohen Schnürbrust, an die sich das bauschige Gewand aus geblümter Seide in schönem Rhythmus anschmiegt. Mit welchem Charme hat er das lockige Köpfchen der Ninon zu umgeben gewußt! Nur ein paar Linien des Umrisses, und die ganze Lebensfülle dieses liebenden Weibes atmet uns an. Die blumige Grazie des Rokoko ist auf eine ganz lyrische Art eingefangen in diesen Radierungen. Walser ist ein Lyriker, und er ist auch ein Primitiver. Er weiß seine malerischen oder zeichnerischen Gesichte auf eine beneidenswerte Art zu vereinfachen, so daß alles Unwichtige fortbleibt und der Rhythmus, auf den es ihm ankommt, uns ganz unmittelbar entgegentritt. Es ist amüsant zu sehen, wie er das Laub von Bäumen und Sträuchern aus lauter kleinen, einförmigen, schnörkeligen Kringeln zusammenfügt; oder wie er Gestalten mit ein paar so harmlos aussehenden, andeutenden Linien drollig sicher umreißt. Diese Einfachheit hat etwas Mystisches. Sie hebt die Darstellungen dieses träumerischen Malers hinaus über das Erdenhafte, und wir meinen in ein liebliches, neues Land zu sehen, in dem eine Harfe seltsame Melodien tönt. So etwas ganz Entrücktes haben die primitiven Zeichnungen zu Robert Walsers kleinem Buch »Fritz Kochers Aufsätze«. Ein feiner, neckischer Humor liegt über den Blättern dieses Buches, die Primitivität tritt hier sehr drollig auf und scheint über sich selbst zu lächeln. Man betrachte das reizende Blatt »Die Schulstube« mit all den von hinten gesehenen, mit ein paar Linien hingestrichelten Jungen, die alle den gleichen Rhythmus haben und dabei doch, obwohl man sie nur von hinten sieht, mannigfach individualisiert sind. Diese primitive Komik hat etwas Mystisches, ich kann mir nicht helfen. Das ist keine gewöhnliche Schulstube mehr, in die wir hier blicken, sondern das Tragikomische in der Atmosphäre aller Schulstuben wird wach; ebenso wie wir das Tragikomische im Leben aller Kommis empfinden, auf jenem famosen Blatt, das »Der Kommis« heißt und einen Blick in das Kontor eines Kaufmannes gewährt; oder wie wir das Tragikomische im Dasein aller Dichter empfinden, auf jener kleinen Zeichnung, die einen armen, kranken Poeten darstellt, wie er an einem Fenster sitzt und, den Kopf in die Hand gestützt, in eine regendurchflutete Landschaft schaut. Eine Primitivität, die mehr gibt als die Vereinfachung der Dinge, die vielmehr lächelnd über den Dingen steht und auf sie hinabsieht, als auf etwas Seltsames, Rätselvolles, Ernstes und Komisches zugleich.

Neben dem Rokoko ist es vor allem die





KARL WALSER. WAND-FRIESE



KARL WALSER—BERLIN. ENTWURF ZU EINER WANDMALEREI »DER ARZT«.

behagliche Biedermeierzeit, zu der Walser stilistische Beziehungen hat. Damen mit Reifröcken und dicken Locken an den Schläfen herab, Herren in engen, hellen Beinkleidern und farbigen Fracks: das ist eine Atmosphäre, die ihn lockt. Er hat Wandzeichnungen für das Landhaus des Verlegers S. Fischer in Grunewald gemacht, die silhouettenartig — Schwarz auf Grün — das Leben eines Dichters schildern und von dem ganzen Charme der Biedermeierepoche umflutet sind. Es sind Ovale mit primitiven Szenen, über die eine feine, wehmütige Ironie ausgegossen ist. Krinolinen und Glockenröcke bewegen sich durch reizende Landschaften, in denen man Urnen, Teiche, Brücken und Weidenbäume sieht. Alles ist von einer ganz flächigen, dekorativen Wirkung und macht einen farbig bewegten Eindruck, trotz der geringen farbigen Mittel. Etwas Weltentrücktes, Duftiges, poetisch Beschwingtes ist in diesen einfachen Bildern, es ist, als ströme einem der Duft von Lawendel und Flieder und von alten, vergessenen, ganz verblaßten Seidenstoffen daraus entgegen; und eine Melancholie ist da wie in einem alten Liebeslied zur Laute.

Walsers Bühnen-Dekorationen sind farbig bestrickend und zeichnen sich durch eine glückliche Verteilung und Anordnung der Flächen aus. Aber das allein macht es schließlich nicht, es kommen bei diesem Maler starke lyrische Gefühlswerte hinzu: er ist ein Poet, ohne literarisch zu sein. Er ist ein lyrischer Primitiver, auch in seinen Bühnendekorationen. Welche wundervollen Bilder hat er uns in »Carmen« auf der »Komischen Oper« und in »Romeo und Julia« bei Reinhardt gegeben. Als an eins seiner allerschönsten Bühnenbilder denke ich an das Schlußbild in »Romeo und Julia« zurück, an das Grabgewölbe. Er hatte die Bühne geteilt, unten sah man in das Gewölbe, und oben war der nächtliche Friedhof mit dem Mondlicht und schief stehenden Kreuzen und ein paar wundervollen mächtigen Trauerweiden, deren Rhythmus die ganze schicksalsschwere Stimmung dieses letzten Bühnenaktes wiederzuspiegeln schien.

Karl Walser ist ein phantasievoller Künstler, erfüllt von lyrisch-poetischen Gesichten und begabt mit Humor und Ironie. Ein träumerischer Erfinder primitiver Linien, der sich tief in unser Gefühl einstiehlt durch die Anmut seiner holden Erfindungen, durch die entzückend feinbeschwingte Art seiner malerischen Darstellung. — HANS BETHGE.



KARL WALSER—BERLIN.
KOSTÜM-ENTWURF ZUM KOSTÜMFEST DER »SEZESSION«—BERLIN.

KARL WALSER.
AQUARELL:
»DIE KNABEN«.



ZEITGEMÄSSE BETRACHTUNG ÜBER MODERNE MEDAILLEN.

VON BILDHAUER J. KOWARZIK—FRANKFURT A. M.

Der Zweck meiner Zeilen kann nicht darin liegen, einer ungelösten Frage mit Worten vorzugreifen. Es liegt auch nicht in meiner Absicht, Behauptungen über eine Sache aufzustellen, die nur Zeit und Tat reifen kann. Wenn ich die Feder mit dem Werkzeug tausche, so tue ich es im Gefühle einer dringenden Notwendigkeit und in der Hoffnung, durch eine klärende Beleuchtung von Tatsachen dem natürlichen Lauf einer gesunden Entwicklung vielleicht etwas zu nützen. Ich muß bei meinen Betrachtungen voraussetzen dürfen, daß der Leser über die Tätigkeit auf dem Gebiete des modernen Münz- und Medaillenwesens in Deutschland unterrichtet ist. Da meine Auseinandersetzungen hauptsächlich der Klarlegung technischer Fragen dienen sollen, so möchte ich hier am Eingang auf verschiedene Schlagworte hinweisen, wie wir sie häufig durch flüchtige literarische Produktion in allen Varianten definiert, unter die Menschen gebracht finden, und die leider eine gangbarere Münze zur Sache geworden sind, als die Münzen und Medaillen selbst.

Man klagt über ein Werkzeug, die Reduktionsmaschine! Ihrer Anwendung, sagt man, sei der Niedergang der ganzen Kunstfertigkeit zuzuschreiben. Die Flachheit, lotterig malerische Behandlung und der süßlich salonmäßige Anstrich seien die Folgen dieser Maschinenarbeit. Diese Worte werden auch von Männern geäußert, die zu den fördernsten Elementen der jungen Bestrebungen gehören. Dieser Ansicht wird, als einzige Möglichkeit die Kunsttechnik der Medaille wieder zu heben, gegenübergestellt: Man wähle die primitivste Formensprache; man muß den Schnitt des Werkzeugs sehen; kraftvoll schnittig; deutsch deutscher usw. Um jeder Mißdeutung vorzubeugen, möchte ich hier einfügen, daß ich alle ernsten schriftlichen Arbeiten verdienstvoller Männer, die durch gründliche Beschreibung der Medaillentechniken vergangener Zeiten neues Licht und Interesse für die Medaille ausstreuen wollten, nicht für diese Schlagworte verantwortlich machen will.

Zur Klärung dieser Frage, ob der Reduktionsmaschine nun wirklich die Schuld an dem Niedergang der Münz- und Medaillenkunst zuzuschreiben sei, möchte ich gleich mit der Tür ins Haus fallen und fragen: In welchem Verhältnis steht denn eigentlich der Deutsche überhaupt zu diesem, von den Franzosen übernommenen Werkzeug? Meine Antwort ist, daß wir bisher überhaupt kein richtiges Verhältnis zu ihm finden konnten. Das

Einzige, was damit bei uns geleistet wurde, ist die Ausnützung nach der rein geschäftlichen Seite hin. Die Maschine wurde bei uns weder nach ihrer Vervollkommnungsmöglichkeit, noch in ihrer wahren Erscheinungs- und Leistungskraft bekannt. Eine große Anzahl modellierender Menschen benützen heute dieses Werkzeug, ohne es je gesehen zu haben. Wenn nun unerfahrene Hände, die kein Material als Ton und Plastilin, und als Werkzeug nur das Modellierholz kennen, Dinge in den Tag hinein modellieren und sie dann einer Prägeanstalt mit der Bemerkung schicken: Nun bitte liefern Sie mir nach diesem, auf eine Schiefertafel 60 cm großen modellierten Dingsda, eine fix und fertige Medaille, in Größe von 5 cm, in solchem Falle frage ich: Ist an solcher Produktion die Maschine oder der Mensch schuld??

Wir verlangen Charakter und Stil in der Kunstmedaille, ohne zu bedenken, daß sich die Möglichkeit dazu genau in denselben Bahnen bewegt, wie die aller anderen Künste. Der Metallplastiker muß der Naturauffassung und seinem Werkzeug gegenüber, genau in demselben innigen Zusammenhang stehen, wie es in Wirklichkeit eigentlich nur beim Maler der Fall ist. Daß die Maschine auch in der Medaillenkunst Frankreichs durch gewissenlose Anwendung die ganze Produktion verflacht, ist eine Tatsache. Dieser Tatsache steht aber genau jene andere gegenüber: daß auch alle Großplastik, wo Punktiermaschinen und billige, unrichtig angewendete Hilfsarbeit mitwirkt, genau so traurige Produktionen vor unserem Auge zeitigt. Wer einem schlechten Punkteur die Ausführung seiner Arbeit übergibt, der tut dasselbe wie derjenige, der ohne Kenntnis die Reduktionsmaschine verwendet; und doch sind beide, richtig angewendet, unübergehbare Hilfskräfte.

Hat dieselbe Maschine in Frankreich einem Chaplain, Roty und Ponscarme, einem Charpentier und Yencesse Abbruch getan, an ihrem Standpunkt der Natur gegenüber? Treten uns bei Durchsicht ihrer Arbeiten nicht deutliche Persönlichkeiten vor das Auge?

Wir können nun aber unsere Betrachtungen auch noch weiter ausdehnen und uns fragen: Stehen denn die Franzosen diesem Hilfswerkzeug so gegenüber, wie wir Deutschen ihm gegenüberstehen könnten, wenn wir mit ebensolcher Intensität die Maschine studiert hätten? Wie wären die Resultate, wenn bei uns sich eine ebenso tüchtige Künstlerschaft ein Lebensalter lang damit beschäftigt hätte? Nach diesen wenigen Bemerkungen möchte ich wieder die Frage vorlegen: Sollen wir darum, weil sich eine Anzahl Menschen, teilweise aus handwerklicher Bequemlichkeit oder künstlerischer Überhebung, teilweise aus Unerfahrenheit und in der Einsicht der Unmöglichkeit dieses Werkzeug in der Spannweite seiner Leistungsfähigkeit kennen zu lernen, uns einfach dazu bekennen und sagen: die Reduktionsmaschine muß abgeschafft werden, sie ist an Allem schuld! Sollen wir die Maschine, an deren Vervollkommnung Frankreich ein Jahrhundert ernster Arbeit verwendet, darum zerschlagen? Sollen wir unsere mit Kraftbetrieb zur höchsten Leistung gebrachte Presse, mit der wir 2 cm hohe Stahlplastik versenken und ausheben und mit der wir die Millionen kleiner harten Nickelmünzen beinahe selbsttätig schlagen,



KARL WALSER BERLIN. Figurine zu »Carmen«. (Für den letzten Akt.)



KARL WALSER—BERLIN. Kostüm-Entwurf zum Kostüm-Fest der »Sezession«—Berlin.

abstellen, und unsere Münzen mit dem Hammer ausschlagen, wie es die Griechen getan haben sollen! (:?—:) Sollen wir jeden Stempel für die Prägung von 10 Millionen 25 Pfennigstücken aus Nickel mit dem Stichel, in der Technik der griechischen Münzen schneiden?

Wenn wir all den momentanen Äußerungen, die den interessanten Versuchen alter Sticheltechniken beigelegt werden, Glauben schenken wollten, könnte leicht die Meinung entstehen, hier liege die Quelle, aus der die neuen Offenbarungen kommen müßten. Da möchte ich aber den Satz zu bedenken geben: Was hätte uns ein Volk an Formenschätzen hinterlassen, wenn ihm technische Einrichtungen zu Gebote gestanden hätten, wie uns heute? Nach meinem Empfinden muß ich bei aller Anerkennung und Verehrung für alte stilvolle Technik sagen: Nein! wir müssen unseren alten Meistern Anderes abgucken, wie ihr Räuspern und Spuken. Der moderne Stil wird sich erst da bilden, wo sich die Künstler finden, die sich mit den technischen Möglichkeiten unserer Zeit abfinden; sie zur künstlerischen und technischen Vollkommenheit führen, heißt in seiner Zeit wirken. Die von uns Deutschen so schnell aufgegriffene und eben so schnell verdammte Reduktionsmaschine wird wohl erst die Menschen heranbilden müssen, die sie meistern, die sie gebrauchen können. Bisher haben wir deutsche Medaillenmacher, außer dem mangelhaften Verhältnis zu ihr, auch kein Verdienst um sie. Bei den weitgesteckten Möglichkeiten und Erleichter-



KARL WALSER—BERLIN. Figurinen: Damen-Chor in »Carmen« letzter Akt.

ungen, die uns von den heutigen Techniken geboten, sollten wir, bei Einschaltung der richtigen Kräfte, doch zu einem Produktionsmoment kommen, wo Phantasie und Formenreichtum mächtige Blüten zeitigen müßten. Der Inhaltswert und Ausgangspunkt aller plastischen Kunst, ob groß oder klein, bleibt die Form und der Geist, der sie belebt und durchdringt! Gewiß ist es die Technik, die dem Kunstwerk zu dem verhilft, was es ist. Ob wir aber mit dem Ausschnüffeln der Meißelhiebe an Michel Angelos Werken, oder mit der Nachahmung der Stichelführung alter Medaillen nicht allmählich dazu kommen, den Geist der Alten zu übersehen und mißzuverstehen, möchte ich nur vorübergehend hier berührt haben. Wenn wir unserer Zeit gerecht werden wollen, so kann uns die Kenntnis des Handwerks der Alten nur darin als Vorbild dienen, daß wir gerade so wie sie, mit ganzer Seele und Kraft, die Impulse unserer Zeit unseren zeitgemäßen Werkzeugen anvertrauen. Wir müssen für unsere Arbeiten den Weg suchen, der unseren Lebensbedingnissen, unserer Lebensauffassung entspricht! Daß diese, in einer Zeit wo indische und ostasiatische Kunstübung uns bekannt geworden, sich manchmal anders äußern wird, wie im 16. Jahrhundert in Nürnberg, darüber brauche ich keine Schlußfolgerungen anzuknüpfen. Wir hören heute oft mit Recht den Ausspruch, daß die französische Medaille der letzten Jahrzehnte eine Versüßung und Salonisierung des ganzen Medaillengeschmackes hervorgerufen. Zu dieser Tatsache habe ich nur hinzuzufügen, daß dies ebenfalls nicht die Schuld der Reduktionsmaschine ist. Der Franzose neigt in allen seinen Künsten leicht zur technischen Überfeinerung,

KARL WALSER
FIGURINE ZUM
VENEDIG-AKT
IN HOFFMANNS
ERZÄHLUNGEN.



gerade wie der Franzose behaupten wird, wir Deutsche neigen in den bildenden Künsten zur Vergröberung. In gerechter und sachlicher Würdigung der Kunst beider Nationen kann ich uns hier nicht ersparen die Tatsache auszusprechen: Wenn sich das deutsche Medaillenhandwerk, wie das französische schon vor hundert Jahren, bemüht hätte, ein neues Werkzeug und intensive Künstler der Münze und Medaille zuzuwenden, dann hätten wir wahrscheinlich schon vor 20 Jahren, in derselben Zeit, in der die französische Bestrebung ihre reichen Ernten auch in Deutschland einheimste, eine eigene Produktion den kunstrührigen Nachbarn gegenüberstellen können. Ich möchte es auch nicht unterlassen auszusprechen, daß die französische Medaille der letzten Periode in einzelnen ihrer ernstesten Meister Arbeiten geschaffen, die, ob nun momentan salonmäßig oder süßlich genannt, trotz alledem und allezeit als Kunstprodukte eines in seiner Kunst selbständigen Volkes ihren Wert behalten werden. Daß diese Medaillen die Welt erobern, ist eine Tatsache, an der nichts anderes zu machen, als es ebenfalls von unserer Seite auch einmal zu versuchen. Die Welt ist ja glücklicher Weise immer neu bereit, sich erobern zu lassen. Diesem ermutigenden Ausruf fehlen nun auch heute nicht mehr ganz die Hoffnungen. Es regen sich vielfache Kräfte in allen Teilen Deutschlands, doch leider fehlt noch jede breitere Basis und Vertiefung. Das kleine Häuflein Menschen unter den 60 Millionen, die wirkliches Interesse durch Arbeitsförderung betätigen, ist zu klein, um einer lebhaften Entwick-



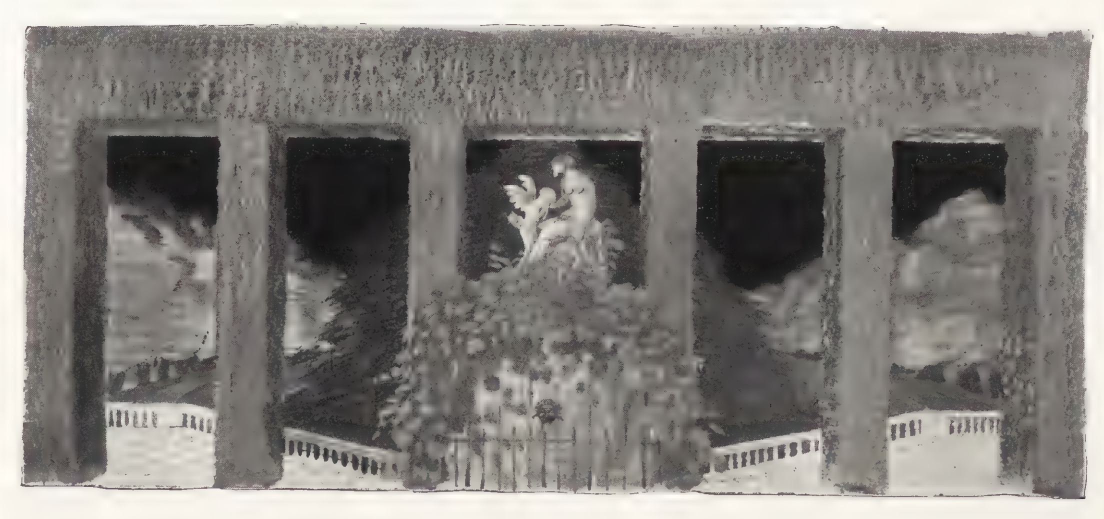
KARL WALSER—BERLIN. Kostüm-Entwurf zum Kostüm-Fest der »Sezession«—Berlin.

lung die vorwärtstreibenden Kräfte zu leihen. Die Einkünfte, die ein deutscher Medaillenmacher, wenn er seine Beschäftigung ernst treibt, ziehen kann, kommen kaum den Einkünften eines Durchschnitthandwerkers gleich. Daß sich unter diesen wenig glänzenden Aussichten ihre Existenz nicht befestigen kann, darf nicht Wunder nehmen. Damit erklärt sich wohl auch leicht die dem soliden Handwerk ins Gesicht schlagende Verwendung der Maschine. Ein Werkzeug, das in den Händen des gelernten, tüchtigen Stempelschneiders und Stanzengraveurs sich zur verläßlichen, alle Handleistungen übertreffenden Hilfskraft entwickeln könnte, es muß in der Ära spielerischer Spekulation zum Fluche für die Sache werden. Wir wollen hoffen, daß eine gesunde Bewegung, die die junge angewandte Kunst in Deutschland dem Handwerk in der Kunst zuwendet, auch dieser schönen Kleinkunst ehrlich schaffende und reichlich fördernde Kräfte zuführt. Wir wollen aber auch hoffen, und diesem Gedanken soll hauptsächlich diese schriftliche Äußerung das Wort reden, daß wir uns nicht durch eine, auf Kontrastwirkung beruhende Erscheinung momentaner Produktion den Weg abschneiden, der zu einer gesunden Entwicklung führen könnte. Wenn uns die Verehrung der Meister der Medaille des 16. Jahrhunderts verleitet, unsere eigene Sprache in diesen Künsten unversucht zu lassen und wir uns einfach zu Stahl-

KARL WALSER—BERLIN. Wand-Malerei.

gräbern machen wollen, indem wir den Leuten ihre Sprache nachlallen, vor dieser, auf Sensationswirkung aufbauenden Kraftverschwendung möchte ich, als alter Graveur, warnen! Zwischen einer primitiven und einer überfeinerten Technik gibt es auch eine gesunde und ehrliche, und wenn es schon in solchen Dingen nur immer ein von Unten Anfangen gibt, so möchte ich dringend raten, diesem armen Stiefkinde, der modernen Kunstmedaille, Pflege und Pflegestätten, wie sie für alle verwahrlosten Kinder nötig sind, zu schaffen! Ich würde empfehlen, in jeder Stadt, wo Interesse vorherrscht, einmal eine solche Reduktionsmaschine aufzustellen und sich dazu von den besten Fachleuten Frankreichs zeigen zu lassen, was diese Maschine alles kann, und was sie alles nicht kann. Es mag vielleicht hier als Beleg meiner Worte dienen, wenn ich bekenne, daß ich trotz 15jähriger Betätigung, in der ich Gelegenheit hatte französische und deutsche Maschinen in ihrer Arbeit kennen zu lernen, erst so weit bin, um einzusehen, daß die Maschine für alle Metalle, gelte es nun erhaben oder vertieft zu arbeiten, ein ganz wundervolles Werkzeug bedeuten könnte. Sie kann und muß wohl vervollkommnet, aber niemals ausgeschaltet werden.

Die Vervollkommnung liegt darin, daß sich das Räderwerk dieser Maschine im Laufe der Zeit so vereinfachen lassen wird, daß jeder mit wenigen Mitteln sich selbst einen solchen Hilfsarbeiter anschaffen kann. Der Münzschneider wird der Maschine in seiner Arbeit dieselbe Tätigkeit einräumen, die der Graveur für Golddruck und Reliefprägung längst in seinen Metallbohr- und Fräsemaschinen sich zugelegt hat. Genau wie sich auch der ernsteste Bildhauer seine Arbeiten aus dem Steinklotz



WAND-MALEREI ZUM BALL-FEST DER »SEZESSION«—BERLIN.



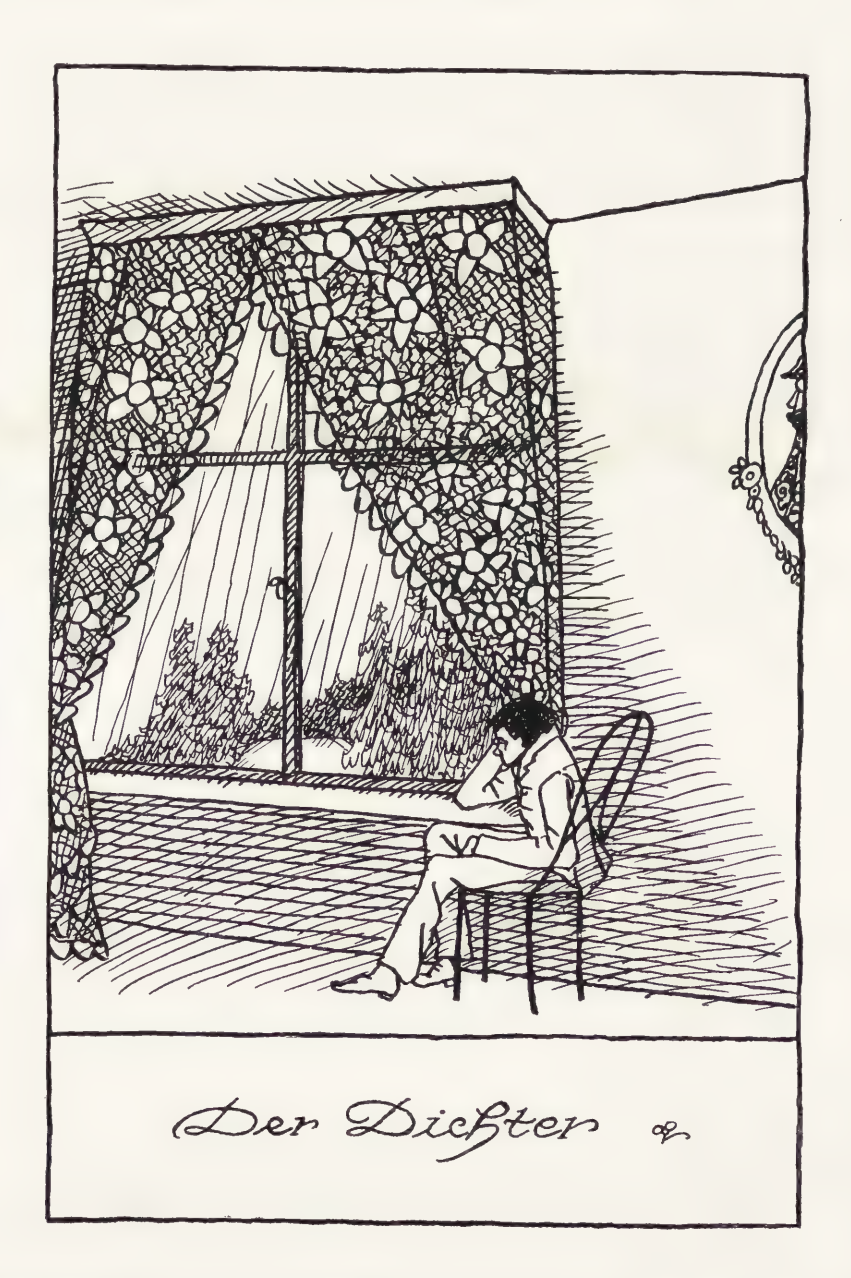
KARL WALSER—BERLIN. Aquarell: Savigny-Platz.

von seinem Steinmetz vorarbeiten läßt, so kann der Metallplastiker, bei der heutigen Bestrebung die Münze und Medaille möglichst hochplastisch zu gestalten, keinen besseren Helfer finden als die Maschine. Ich bin überzeugt, daß dieses Werkzeug, erst genügend vereinfacht und in die richtigen Hände gelangt, zu einer viel mannigfaltigeren Arbeitsleistung ausgestaltet werden wird, wie bisher. Durch seine Feinfühligkeit und peinliche Wiedergabe aller ihm unterbreiteten Wünsche kann es für alle mechanisch handwerklichen Dienstleistungen, die jede Kunst und jedes Kunsthandwerk mit sich bringt, sich besser dem Meister anpassen, wie jede andere Hilfe. Daß auch Maschinen Individualitäten werden können, wenn sie der Mensch mit seinen Kräften dazu emporhebt, darüber brauche ich wohl in unserem Zeitalter keine weiteren Hinweise vorzuführen. In einer Zeit, in der der Mensch jeden Tag einige Male im Verkehr sein Leben den Maschinen anvertraut, kann auch der Medaillenschneider, ruhig beim Schneiden seiner Stempel, sich von seiner Maschine helfen lassen, und es wäre wohl kein unbilliges Verlangen, daß jeder Medaillenschneider seine Fraisemaschine ebensogut kenne wie der Automobilist sein Auto.

Ich möchte diese Zeilen aber nicht schließen, ohne eine Appellation an die Wenigen zu richten, die für die Medaille und Münze nach ihren künstlerischen Werten ein warmes Interesse dadurch bekunden, daß sie Aufträge geben und fertige Produkte für ihre Sammlungen kaufen. Ebenso an alle diejenigen, die durch Wort und Schrift, die Interessen dafür in Deutschland fördern und wecken. Wenn die Medaille und Münze in unserer Zeit wieder Blüten treiben soll, so bedürfen wir vor allem möglichster Weitherzigkeit, insbesondere in zwei Punkten: Erstens: Die Beurteilung der

Arbeiten nach ihren wirklich künstlerischen Werten und nicht nach Schlagwörtern der Mode, wie sie im Zeitalter der billigen Druckerschwärze in Umlauf gesetzt werden. Das Werkzeug, dessen sich der Künstler bedient, sei seine Sorge. Die Kunst, welcher Art sie auch sei, sie steht über dem Handwerk, und wer die Kunst wirklich liebt, dessen Augenpunkt steht über der Technik! Wir wollen kein reklamehaftes Vorgreifen der vielseitigen Entwicklungsmöglichkeiten durch Schlagworte. Nur die Zeit und Arbeit wird lehren, welcher Weg gegangen werden mußte. Zweitens: Da sich die deutsche Zukunftsmedaille nur durch reiche Arbeitsmöglichkeit im Laufe der Zeit weiter entwickeln kann, so wäre es wünschenswert, den Keimen, die sich überall in Deutschland bemerkbar machen, einen besseren Nährboden zu schaffen. Auseinanderzusetzen, wie dies geschehen könnte, ist nicht Sache dieser Zeilen. Die hohe Schule für die Medaille bleibt die Pflege des zeitlichen Porträts. Ein reiches Interesse dafür wäre die segenbringendste Quelle, um der altehrwürdigen und schönen Kleinkunst voranzuhelfen.

J. KOWARZIK.





PROFESSOR PETER BEHRENS. Ausstellungs-Gebäude der Allg. Elektrizitäts-Gesellschaft.

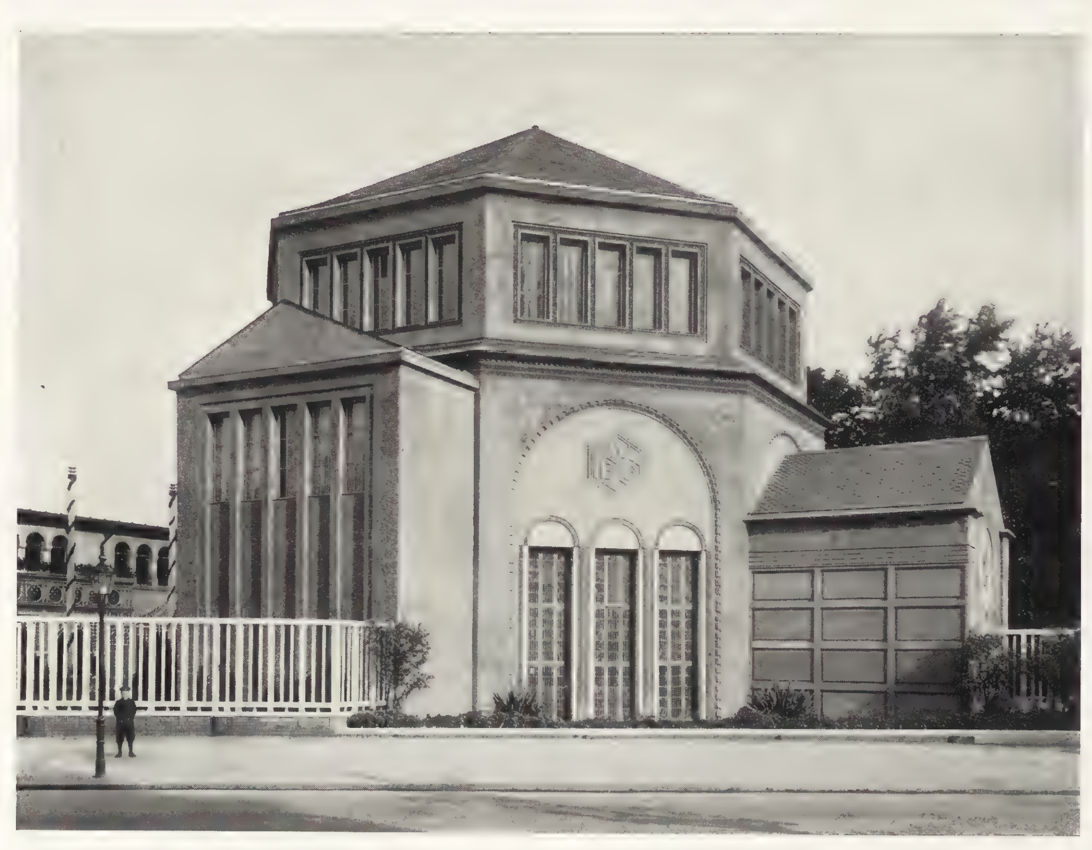
NEUES VON PETER BEHRENS.

Am liebsten hätte ich diese Zeilen »Peter Behrens und die A. E. G.« überschrieben. Denn dieses seltsame Verhältnis ohne Vorbild beschäftigt heute die Zirkel der Interessierten beinahe noch mehr, wie die Person des Künstlers. Die doch seit ihrem ersten öffentlichen Hervortreten die Gemüter oft genug erregt hat. Kaum einer der »Modernen« hat ja so widersprechende Aufnahme gefunden, begeisterte Nachfolge wie heftigste Ablehnung.

Es mußte zunächst überraschen, als eine reine Erwerbs- und Fabrikations-Gesellschaft wie die A. E. G., die nur Maschinen und technische Artikel hervorbringt, sich einen künstlerischen Beirat bestellte, und noch dazu eine Persönlichkeit wählte von so ausgesprochener Sonderart. Der Name Behrens bedeutet ein künstlerisches Programm, eine höchst individuelle Kunstrichtung, die Kompromisse nicht kennt. Gewiß ragte Behrens als eine anerkannte Potenz hervor, aber er war von dem Mal einer starren, intransigenten Manier gezeichnet. Warum wählte man gerade ihn, diesen entschiedensten Formalisten? Und hat der Eigene, der Fanatiker des persönlichen Stils wirklich mit den fremden, so ganz anders gerichteten Willen eine fruchtbare Verbindung eingehen können?

So frug und frägt man sich noch. Eine oberflächliche Interpretation sei hier a limine zurückgewiesen. Man wollte mit Behrens nicht Reklame machen. Ein Unternehmen wie die A. E. G. hat solche Tricks nicht nötig, und ein Mann wie Behrens hätte sich dazu nicht hergegeben. Tatsächlich wird auch der Name Behrens in den Ankündigungen der Gesellschaft kaum oder nur diskret genannt. Es kann also nur ein tiefer liegender Grund den Ausschlag gegeben haben.

Es war latent, wohl nicht klar bewußt, ein Bedürfnis nach einem Künstler



PROFESSOR PETER BEHRENS BERLIN. Ausstellungs-Gebäude der A. E. G. in Berlin.

vorhanden. Nicht eigentlich nach künstlerischen Entwürfen. Solche hätte man, wenn nötig, von Fall zu Fall erwerben können. Im übrigen genossen die Erzeugnisse der Firma bereits einen Weltruf, eine Veredelung durch den Künstler war also durch materielle Rücksichten nicht geboten. Aber es zeigte sich da ein merkwürdiger kultureller Vorgang. Oder vielmehr: Es bestätigte sich in neuen Verhältnissen ein altes kulturelles Gesetz: Die Kraft sucht zur Selbstvollendung die Form. Wie das Bürgertum, wirtschaftlich erstarkt und gefestigt, Wohnung, Haus und Lebensformen jetzt durch die schöne Form zu gestalten und zu weihen strebt, so holte sich die Erwerbsgesellschaft den Künstler, nicht um mit ihm zu renommieren, sondern aus einem tiefen inneren Kulturdrang. (Vor fünf Jahren noch wäre man mit solchen »Interpretationen« verlacht worden, heute macht sich der lächerlich, der diese allgemeine Bewegung anzweifelt.)

Suchen wir der Psychologie des Falles näher zu kommen. Die leitenden Männer in der A. E. G. betrachten diese nicht als ein bloßes Institut »of money-making«. Es sind großgeartete, stolze Persönlichkeiten, erfüllt von der Bedeutung und, fast möchte ich sagen, der Schönheit ihres Unternehmens. Sie wissen, daß ihr Werk eine nationale und kulturelle Größe darstellt: als Arbeits- und Lebensquelle für ein Volk von Arbeitern, als eine Vereinigung von Tausenden hervorragender Kräfte, als Produktionsstätte wertvollster Wirtschaftsgüter, als finanzielle Macht von gewaltigster Konzentration. In diesem kolossalen Gebäude waltet die höchste Ordnung. Klar, kraftvoll, großlinig ist die Organisation durchgeführt, bis herab ins kleinste. Eine riesenhafte Präzisionsarbeit! Jede Kraft kann sich an ihrer Stelle ohne Hemmung, ohne Reibung auswirken.

Es bedeutete eigentlich schon eine künstlerische Tat, eine solche Kolossal-Architektur von weise verteilten Massen und Kräften aufzurichten.

Aber Größe verpflichtet. Die Direktoren bekunden nur eine gesunde Selbstachtung,



PROFESSOR PETER BEHRENS – BERLIN.
EINGANG ZUM AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE DER A. E. G.
Gelegentlich der Deutschen Schiffbau-Ausstellung Berlin 1908.



PETER BEHRENS: GARTEN- UND LAUBEN-ANLAGEN DES AUSSTELLUNGS-GEBÄUDES DER A. E. G.



PETER BEHRENS: GARTEN- UND LAUBEN-ANLAGEN DES AUSSTELLUNGS-GEBÄUDES DER A. E. G.



PROF. PETER BEHRENS BERLIN. INNERES DES AUSSTELLUNGS-GEBÄUDES DER BERLINER A. E. G.



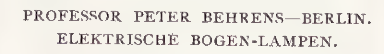
PETER BEHRENS: GROSSE BELEUCHTUNGS-KRONE IM AUSSTELLUNGS-GEBÄUDE DER A. E. G.







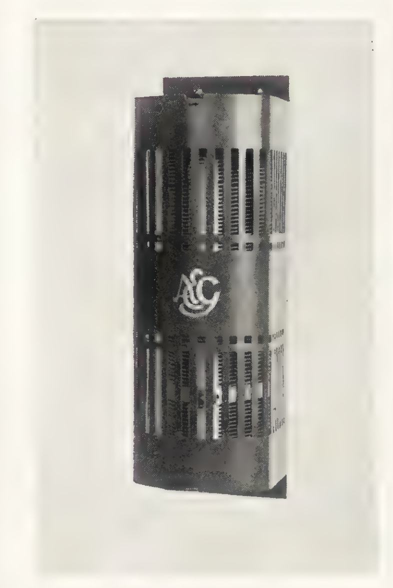




PROFESSOR PETER BEHRENS—BERLIN.
ELEKTRISCHE BOGEN-LAMPEN.



AUSF.: ALLGEMEINE ELEKTRIZITÄTS-
GESELLSCHAFT IN BERLIN.





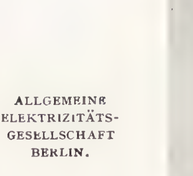






PROFESSOR PETER BEHRENS-BERLIN.

TRANS-FORMATOREN, QUECKSILBER-DAMPF-LAMPE, DECKEN- UND WAND-VENTILATOREN.



ALLGEMEINE ELEKTRIZITÄTS-GESELLSCHAFT BERLIN.



PROFESSOR PETER BEHRENS—BERLIN.

Adresse der Berliner Elektrizitäts-Werke an die A. E. G. zum 25 jährig. Bestehen der Gesellschaft.

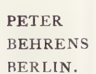
wenn sie zu dem Entschlusse kommen, das innerlich kraft- und schönheitsvolle Werk in seinem äußeren Auftreten nicht schwächlich, kleinlich, ungepflegt erscheinen zu lassen. Die innere Architektur soll sich im Hause spiegeln. Man holt den Künstler, damit er aus dem Pochen und Sausen der Arbeit die großen Rhythmen heraushebe, damit er die heimlichen Orgeltöne fasse und verstärke zur Hymne, zum Weihegesang des Hauses.

Die vom Künstler gegebene Form sollte symbolisch die Kraft, Bedeutung, Würde des ganzen Unternehmens ausdrücken. Das war die Aufgabe, die vor Behrens lag. Man hatte ihn berufen, weil sein großzügiger, etwas gewaltsamer Stil dem Charakter des Unternehmens zu entsprechen schien. Und weil er die kulturelle Seite des Aktes sofort erkannt hatte. Eine Auseinandersetzung mit fremden Willen blieb Behrens in der Stellung somit erspart, die Verbindung erwies sich von Anfang an als logisch, natürlich und fruchtbar.

Behrens hat in seinem persönlichen Stil die eine und andere Eigentümlichkeit, die ihm bei der neuen Aufgabe recht zustatten kam. Die einfachen geometrischen Elemente, mit denen er zu operieren pflegt, die Geraden, rechten Winkel und Kreislinien, liegen den technischen Prozessen, mit denen die Massenfabrikation zu rechnen hat, sehr bequem. Seine Entwürfe können leicht — und darum auch exakt — wiedergegeben werden. In seiner ganzen Kunst, kann man sagen, ist die menschliche Hand ohne Bedeutung. Seine Linien sind so abstrakt, so sachlich, so mathematisch faßbar, daß es keine Rolle spielt, ob sie vom Künstler selbst gezogen werden, oder von der Maschine.

Diese einfachsten mathematisch-technischen Gebilde genügen Behrens für alle seine Kunstwirkungen. Auf den scharfen schnittigen Geraden und den kahlen Kreisbögen, die die Maschine liefert, baut sich auch seine ganze Kunst auf. Seine Hand ist eine Maschine.

Behrens blieb die Laune fremd, wie der





Einband für die Adresse der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft in Berlin.

Maschine. Er will nicht interessant sein. Er will nicht mit überraschenden Einfällen glänzen. Ohne Seitensprünge geht er auf das Ziel los. Wie namentlich die Beleuchtungskörper zeigen, kommt es ihm nur darauf an, die Formidee in möglichster Einfachheit und Reinheit, in der strengen Grammatik seiner Kunstsprache auszudrücken. Die Bogenlampe soll ein mathematisch klares Gebilde werden, schön durch die Entfernung aller kleinlichen Verzierungen, groß durch die Klarheit der Form. Der Künstler legt sich gerade in den Arbeiten für die A. E. G. oft die äußerste Zurückhaltung auf, der »Stil Behrens« und der »Stil A. E. G.« scheinen sich dann vollkommen zu decken.

Am glücklichsten ist Behrens in der Gestaltung der Bogenlampen gewesen. Besonders die für indirektes Licht ziert eine bei ihm überraschende Anmut. Dabei sind die Teile, das ist das Wunderbare, wie auch bei den andern Lampen, fast in allen Abmessungen und Konturen durch technische Erwägungen bestimmt. Die Rücksichten auf die Massenfabrikation gaben immer den Ausschlag. Es sollte an Material gespart werden und an Arbeit. Das wurde durch Entfernung aller Zierate und Zierprofile und durch knappste Formgebung erreicht. Das Gehäuse hat, obwohl das Werk das gleiche geblieben, erheblich weniger Einzelteile, wie früher. Es schmiegt sich genau dem inneren Bau der Lampe an. Kein Teil ist überflüssig, alle Formen haben Sinn und Zweck. Viele Stücke sind so gezeichnet, daß sie für verschiedene Modelle zu verwenden sind. Die Herstellung hat sich vereinfacht, es wurde sogar an Aufbewahrung und Transport gedacht: die einzelnen Teile lassen sich leicht ineinanderschieben, sodaß man an Raum, Packung, Transport und Bruchkosten spart. So geschah es, daß die 200 000 Mark, die die neuen Modelle an Vorbereitungskosten verschlangen, schon in einem Jahr durch die technischen Vorzüge wieder eingespart werden. Ein eklatanter Beweis, wie weit der Künstler auch auf die raffiniertesten Wünsche



PROFESSOR PETER BEHRENS—BERLIN. Garten des Künstlers in Neubabelsberg.

der Technik einzugehen vermag. — Die Lampen von Behrens wird man trotz ihrer Formenknappheit aus der Masse der Marktware sofort herauskennen. Ihre kräftig-strenge, künstlerisch abgewogene Zeichnung verleiht ihnen einen rhythmischen Adel, eine diskrete Größe, die ganz dem repräsentativen Bedürfnis der Erzeugerin entsprechen dürfte.

Auch sonst hat Behrens auf die Form Einfluß geübt, in der die A. E. G. an die Öffentlichkeit tritt. Er hat ihr Briefköpfe gezeichnet, Kataloge, Prospekte und andere Drucksachen künstlerisch redigiert. Alles ohne Mätzchen, in guter, klarer Sachlichkeit. Und doch mit einem eigenen Signum, vornehm, ernst, respektheischend.

Eine künstlerische Redaktion hat Behrens aber auch auf die Bauten der A. E. G. ausgeübt. Drei ihrer jüngsten Fabrikgebäude sind bereits in der äußern Architektur von ihm gezeichnet. Maße und Material waren zwar gegeben. Und von Zierat und Ausbauten mußte natürlich von vornherein abgesehen werden. Trotzdem haben diese einfachen Nutzbauten durch kaum merkliche Betonungen der Linie, durch Zusammenfassung der Wand- und Fensterflächen eine gewisse monumentale Größe gewonnen und sogar persönlichen Stil.

Der Allgemeinheit bekannter wurde der große Pavillon, mit dem die A. E. G. auf der letztjährigen Schiffbau-Ausstellung sich präsentierte. »Pavillon« kann man das Gebäude eigentlich nicht nennen, es erinnert eher an einen Tempel oder ein Mausoleum. Und das nicht aus Zufall. Behrens hat eine fast religiöse Auffassung von der Mission des Künstlers als Kulturbringer. Mit sacerdotaler Gebärde geleitet er hier ein Unternehmen der Großindustrie ein und weist nachdrücklich-weihevoll auf dessen Kulturbedeutung und innere Würde hin. Monumentalität eint sich ja gern mit mystischer Feierlichkeit. Wer denkt da nicht an Messels Wertheimbau, dessen jüngster Teil einer Kirche ähnlicher sieht als einem Bazar! Und feierlich wie Heiligenlegenden muten auch die Inschrift-Tafeln an, die hoch oben an den Wänden von industriellen Großtaten erzählen.

Nicht von religiöser Stimmung ist hier die Rede. Die Mission des Künstlers erschöpft sich für Behrens im Kult, in der



PROFESSOR PETER BEHRENS BERLIN. GARTEN AM HAUSE DES KÜNSTLERS IN NEU-BABELSBERG.



PROFESSOR PETER BEHRENS—BERLIN. Speise-Zimmer des Künstlers.

Pflege der großen, hehren Zeremonie. Alles, was ihre abstrakte Reinheit stören könnte, wird unterdrückt. Innere Teilnahme, Erregungen des Gefühls würden den gemessenen Gang der Weihehandlung nur beunruhigen.

Diese von van de Velde zuerst verkündete gänzliche Unsentimentalität gibt Behrens' Kunst einen starren Zug, der uns manchmal erschreckt. Bei aller Reinheit und Größe vermissen wir die Seele. Diese pythagoreische Harmonie der Formen hebt die Dinge in abstrakte Höhen, wo eine schauernde Kälte herrscht. Die Erhabenheit ist mit schweren Opfern erkauft. Sie verliert die Berührung mit der lebenspendenden Erde.

Behrens gleicht den Despoten, deren Macht und Unüberwindlichkeit auf der erbarmungslosesten Strenge gegen sich selbst beruht. Das fordert Respekt. Sein Verdienst ist, ein neues Prinzip der Vereinheitlichung, der Erfassung der Dinge aufgestellt und zugleich dessen äußerste Konsequenzen gezeigt zu haben. Der alte Kampf des Menschen mit der Welt, die in ihrer bunten Fülle der Unbegreiflichkeiten den Geist zerreißt und erdrückt, ist heute so brennend aktuell wie je. Behrens fand seinen Weg der Vereinheitlichung, indem er das Zeichen der mathematisch einfachsten Formel aufrichtete. Er tritt an die Dinge heran, holt aus ihnen die geometrischen und stereometrischen Elemente heraus und verbindet sie zu möglichst unkomplizierten mathematischen Gebilden. Das Ideal des Hauses ist ihm der Kubus. Die Wände sind Rechtecke. Kräftige Leisten betonen noch die geometrische Eigenschaft, man soll die Wand vergessen.

Am reinsten enthüllt sich dieses Prinzip in dem Krematorium, das Behrens für Hagen gezeichnet hat. Hier ist die Entseelung, die Transubstantiation der Dinge in das wesenlose Reich der Geraden und der Kreise ohne Gnade und Pardon durchgeführt. Funktion und Maßstab sind vollkommen ignoriert. Die Wand ist keine Wand, das Fenster kein Fenster, der Pfeiler kein Pfeiler. Das Haus wirkt wie ein Pappmodell für den Zeichenunterricht.



PROFESSOR PETER BEHRENS—BERLIN. Speise-Zimmer des Künstlers.

Und doch: Es ist ein Haus des Todes, wie wir's noch nie gesehen. Schwindel erfaßt einen vor dieser absoluten Leblosigkeit, vor der Auflösung der Materie in schemenhafte Unwesenheit. Der Sonnenschein in der Halle befremdet wie Gespensterspuk. Unheimlich schreckt das Weiß der Wände zwischen den monotonen Sargleisten. Von der Apsis drohen schwarze Schnörkel, weit über allen Maßstab aufgebläht. Das Ganze ist wie eine Erscheinung aus der Welt des Unwirklichen, die mit Gorgonenschauer erstarren macht.

Behrens kennt keine Ausnahme für seine Kunstprinzipien. Die Möbel behandelt er wie Kultgeräte, der feierliche Giebel im Speisezimmer spricht nur deutlich aus, was alle Formen charakterisiert: Auch der Wohnraum wird zum Tempel. Was mag da mit den armen, lebenslustigen Blumen geschehen, wenn dieser Fanatiker der Form mit ihnen zeichnet? Ach, sogar der Garten wird seines Gartencharakters entkleidet (der Garten bei seinem jetzigen Wohnhaus beruht auf einer älteren Anlage, bezeichnender ist die Umgebung des Ausstellungsgebäudes), er wird farbige Planimetrie, oder, wenn man will, Lawntennisplan. Die Laubengänge sind stereometrische Modelle, durchschnitten von der Vertikalen der Fontäne. Lehrreich war die Illumination: Die leuchtenden Linien gaben das Ganze, was Behrens' Kunst zu bieten hat. Man vermißte nicht, wie sonst bei Illuminationen, den Körper des Bau, die Lebendigkeit von Rasen und Blumen. Die leuchtenden Linien sagten alles, was der Künstler gewollt hatte. Mit schmerzlicher Überdeutlichkeit brannten sie sein Programm den Augen und den Hirnen ein.

Behrens ist trotz alledem groß in seiner Monotonie. Wir haben wenige Charaktere, die sich so wie er einem Progamm hinopfern. Er hat den Weg äußerster Entsagung gewählt, um die hehrste Größe zu gewinnen. Und was ist ihm zuteil geworden? Es berührt tragisch, die beispiellose Kühnheit und Treue gegen sich selbst mit dem tötlichen Eiseshauch blutloser, freudloser Schemen belohnt zu werden. ANTON JAUMANN—BERLIN.



PROFESSOR P. BEHRENS BERLIN.
ECKE IM HERREN-ZIMMER DES KÜNSTLERS.



PROFESSOR PETER BEHRENS BERLIN. KREMATORIUM IN HAGEN I. WESTF.





PROFESSOR PETER BEHRENS BERLIN.
KREMATORIUM IN HAGEN I. WESTF.
MOSAIK VON E. R WEISS BERLIN.



ARCHITEKT CHR. PROPPE—CRONBERG. Ansicht nach Süd-Ost.

EIN LANDHAUS IN CRONBERG IM TAUNUS.

ERBAUT VON ARCHITEKT CHRISTIAN PROPPE.

Der Zweckgedanke des hier abgebildeten Landhauses in Cronberg war die bürgerliche, fünfzimmerige Stadtwohnung mit Zubehör in ein Eigenheim auf dem Lande umzugestalten. Der Erbauer, Architekt Christian Proppe in Cronberg, hat diese Aufgabe streng im Rahmen der gegebenen Verhältnisse aufs beste gelöst, wie der Grundriß zeigt. Er hat sich nicht verleiten lassen, wie dies fast immer der Fall ist wenn schon einmal gebaut wird, diesen oder jenen Raum noch einzuschieben oder ein oder die andere Zutat anzugliedern, bis zuletzt aus dem projektierten einfachen Landhaus ein »maskiertes« Stadthaus wird, dessen Bewohnung sich auf dem Lande um so beschwerlicher kompliziert, als hier die ganzen Verhältnisse doch auf eine Vereinfachung des Hausbetriebes hinweisen.

Das Haus darf in diesem Sinne in den Villenkolonien des schönen Vordertaunus geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. Es steht in einem baumreichen Gartengrundstück, dicht dem prächtigen, alten Friedhof benachbart, auf erhöhtem Terrain mit dem Blick auf die schöne Altkönigsilhouette des Gebirgszuges. In hellem Putz mit weißen Läden und Holzteilen, das Dach mit roten Ziegeln gedeckt, schaut es in seiner wohltuenden Einfachheit hinter den rieselnden Birkenbäumen des Vordergartens, schmuck und einladend zur Straße herüber.

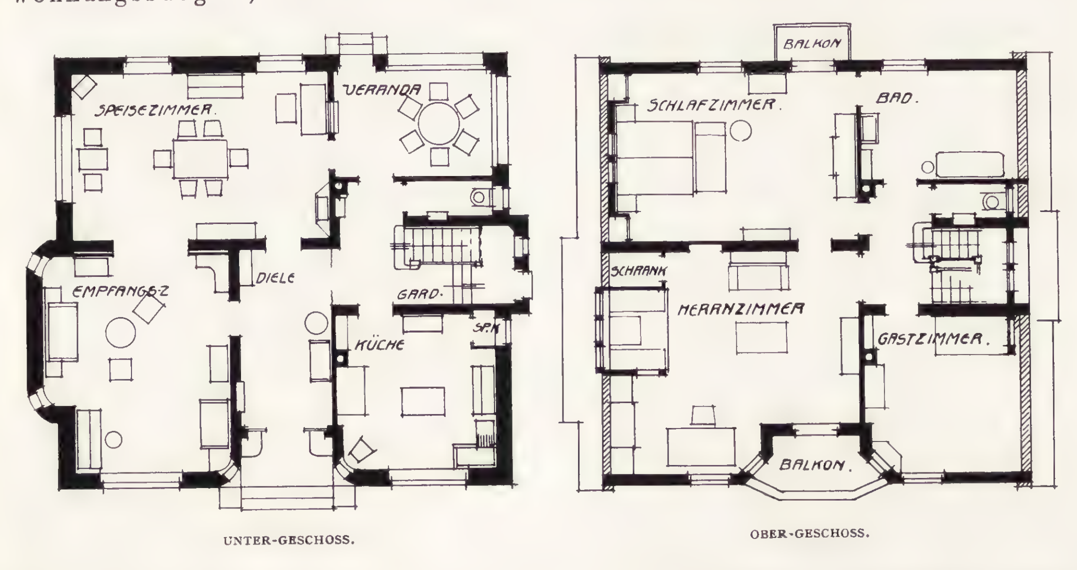
Die fünf Zimmer sind hell, räumlich, ruhig in Wand- und Deckenflächen und von schönen Verhältnissen. Alle Nebenräume wie Eingangsdiele, Treppenhaus, Küche, Keller, Bad und Mansarden sind zweckdienlich und komfortabel. Mit dem Speisezimmer ist eine eingebaute Veranda verbunden, welche im Sommer offen einen Hauptaufenthaltsort bildet, im Winter aber mit Schiebfenster geschlossen einem kleinen Wintergarten Raum gibt.

In Grundriß und Ausstattung, innen und außen, in jedem Detail zeigt das Häuschen



ARCHITEKT CHR. PROPPE – CRONBERG I. T. Ansicht nach Nord-West.

wohldurchdachte, klare und ästhetisch wirkende Sachlichkeit. Ohne falsche Prätensionen, bietet es den Bewohnern jede Bequemlichkeit wie Zentralheizung, elektrische Beleuchtung u. a. m. und bleibt doch im Rahmen der gesteckten Grenzen, auch hinsichtlich der Baukosten und des aufzuwendenden Bewohnungsbudgets, das ist was wir notwendig brauchen in unseren Taunuskolonien, damit auch minder Begüterte, an die doch das Leben die größten Anforderungen an Kraft und Leistungsfähigkeit stellt, der Wohltaten des Landlebens teilhaftig werden können, ohne von einer verteuerten Lebensführung enttäuscht zu werden, gerade im Gegensatz zu ihren Erwartungen. — INES WETZEL.



UNTER-GESCHOSS. OBER-GESCHOSS.

ZEHN GEBOTE FÜR BRAUTPAARE.

I.

So Ihr heiraten wollt, bedenket bei Zeiten die Ausstattungsfrage Eurer Wohnung. Kaufet nicht Möbel in den letzten drei Wochen oder acht Tagen. Benutzet die Brautzeit dazu, Euch auf den großen Gebieten moderner Wohnungs-Ausstattungen umzusehen — es ist vielleicht das einzige Mal in Euerm Leben, daß Ihr diesem Kulturgebiet so nahe tretet.

II.

Denket daran, daß Euer künftiges Leben, daß Glück, Behaglichkeit, Gemüt und Charakter ein gut Teil abhängig ist von der ständigen Umgebung, in der Ihr Jahr aus Jahr ein, Tag aus Tag ein leben werdet. Euer Geschmack schafft Euer Mileu; Eure Umgebung bildet oder verbildet aber auch Euern Geschmack. Ihr seid auch Euern Kindern verantwortlich für das Milieu, das Ihr ihnen bietet; ihr Werden hängt von Eurer Wohnungskultur mehr ab, als Ihr ermessen könnt.

III.

Die Frau richte ihre Räume ein, der Mann die seinen; es braucht nicht alles über einen Kamm geschoren zu sein. Es lassen sich auch gemeinsame Räume zugleich männlich charaktervoll und weiblich traulich herrichten. — Ihr braucht Euch bei Streitigkeiten nicht gleich zu entloben.

IV.

Streitet nicht, ob Ihr Euch »modern« oder »alt« einrichten wollt. Es lassen sich sehr wohl zu alten ererbten Stücken neue Ergänzungen schaffen. Kauft aber nicht alten Kram dazu. Das Problem der Zeit lautet: sich nicht in alte fremde Stücke setzen, sondern die Motive der alten erprobten Kultur neu gestalten!

V.

Wenn Ihr die Summe für den Ankauf oder die Bestellung der Möbel festsetzet, vergesset nicht, daß damit Eure Ausstattung nicht gemacht ist. Bestimmet für jedes Zimmer einen wenn auch kleinen Betrag für Tapeten, Vorhänge und jene Dinge, die den Raum und die Möbelstücke in Farben und Formen erst zusammenstimmen und das Ganze zu einer künstlerischen und wohnlichen edlen Einheit machen.

VI.

Schafft Euch keinen Staatssalon mit verdeckten Repräsentationsmöbeln, schafft Euch Wohnräume. Könnt Ihr Euch einen Salon leisten, stimmt ihn so, daß Ihr Euch täglich darin feiertäglich fühlt; hocket aber nicht eines Salons wegen im engen Wohnzimmer.

VII.

Das Schlafzimmer sei groß und luftig und hell. Wohn- und Eßzimmer seien nicht übervoll an Möbeln, Zierat, Nippes. Wenige gute Stücke im ruhigen Einklang der Farben und Formen. Keine sinnlos gesammelten fremden nicht zugehörigen Eckensteher! — Kinderzimmer, Küche, Bad und Mädchenzimmer verlangen nicht mindere Sorgfalt als die Haupträume; vernachlässigt sie nicht, weil sie selten jemand sieht!

VIII.

Ein Tisch ist ein heiliges Gerät; er trägt Eltern und Kindern und oft Generationen die tägliche Speise. Das Bett ist die Wiege Eurer Gesundheit. Ein Schrank ist ein Kunstwerk der Kultur. Bedenket danach, daß alle Möbel ihre gehaltvolle Form haben müssen, auf daß sie Euch und den Eurigen lange etwas bedeuten.

IX.

Kaufet darum keine Fabrikware. Kaufet Euch nicht ultramoderne oder pseudomoderne Innen-Einrichtungen, die Euch zwar fein erscheinen, aber doch ganz fremd sind. Sprechet mit den Firmen und Künstlern und lasset Euch nach Euern Gedanken die Stücke machen. Geschäft und Künstler wollen solche Anregungen. Ihr sollt in den Möbeln wohnen, nicht jene.

X.

Wenn Ihr den Grundstock Eures Heimes habt, die Möbel, die Teppiche, die Vorhänge, wenige Bilder und Vasen, dann füget langsam hinzu, was dem Ganzen noch starke Noten gibt, ein gutes Bild, eine Plastik, ein sonstiges Möbelstück. Wenn Ihr Euch gut eingerichtet habt, werdet Ihr bald merken, wie wenig sich in eine anfangs gut gestimmte Einrichtung nachtragen läßt. Darum legt gleich das Nötige an und spart lieber hinterher.

XI. Und auch der Junggeselle und die Junggesellin mögen darnach streben, in eigenen Möbeln zu wohnen, auf daß in Deutschland der Brauch der schrecklichen geschmack- und charakterlosen Mietswohnungen und »möblierten« Zimmer auf das notwendigste Maß beschränkt werde und sich bald eine neue Wohnungskultur mit selbständigem Charakter ausbreite. Georg Muschner.

EINE MIET-WOHNUNG.

EINGERICHTET VON ARCHITEKT GUSTAV GOERKE—BERLIN.

Eine neue Generation rückt heran. Junge Leute, die nichts mehr von den zerreibenden theoretischen und praktischen Kämpfen wissen, in denen sich das ältere Geschlecht der modernen deutschen Kunstgewerbler gegen Stumpfheit und Mißtrauen ringsum durchzusetzen hatte. Die nicht mehr nötig haben, Kritik, Behörden und Publikum von der Berechtigung ihrer, neuen Zielen zugewandten Bestrebungen lang und breit zu überzeugen, und die darum auch in ihrer künstlerischen Tätigkeit von allem Doktrinären und Dogmatischen absehen können. Sie laufen auch nicht mehr Gefahr, sich selbst in ihrer Verachtung der gräulichen älteren Konvention durch einen Schematismus der neuen Form, die erst gebildet werden muß, zu bestärken und zu beruhigen, sondern können das von der reisigen Avantgarde in blutigen Schlachten eroberte Arsenal von Formen, Linien, dekorativen und koloristischen Gedanken, architektonischen und kunsthandwerklichen Prinzipien, statischen und technischen Kombinationsmöglichkeiten nach Gefallen nutzen, um ihre persönliche Art zu entwickeln und ihrer künstlerischen Phantasie freien Spielraum zu schaffen. Sie brauchen sich nicht mehr mit den Präliminarien der neuen Lebenskultur herumzuschlagen, sondern stehen bereits auf festgemauertem Fundament. Wie in der ersten Phase des hitzigen, aber siegreichen Feldzugs, die jetzt hinter uns liegt, stellt auch in dieser zweiten die deutsche Hauptstadt in den Sandfeldern des Nordens zum Heerbann dieser Jugend, die nun an die Tür klopft, nur ein kleines Kontingent. Noch immer ist alles auf sporadisch auftretende Einzelerscheinungen gestellt, denen ein sichtbarer äußerer, geschweige denn innerer Zusammenhang fehlt.

Eine der trostreichsten dieser Einzelerscheinungen ist der junge Künstler, von dessen letzter Arbeit hier einige Abbildungen Proben geben: Gustav Goerke. Er »marschiert«, wie die Pariser sagen, seit etwa vier Jahren. Langsam und ohne Lärm; aber um so sicherer und energischer. Goerke ist von Hause aus ein Eckmann-Schüler, es fehlt ihm



GUSTAV GOERKE—BERLIN. Miet-Wohnung Frl. H.—Charlottenburg. Vorzimmer.

ARCHITEKT
GUST. GOERKE
BERLIN.



SPEISE-ZIMMER.
WAND-BILDER:
MAX FRÖHLICH.

ARCHITEKT
GUST. GOERKE
BERLIN.



MUSIK-RAUM
IN DER WOHNUNG
VON FRÄULEIN H.



GUSTAV GOERKE—BERLIN.
MIET-WOHNUNG IN CHARLOTTENBURG. BLICK INS ARBEITS-ZIMMER.



ARCHITEKT GUSTAV GOERKE. Ecke aus dem Arbeits-Zimmer.

also nicht an einer direkten Verbindung mit jener älteren Generation; doch wie er deren Lehren nutzt, darin liegt gerade etwas Typisches. Er hat Eckmanns gesundes Konstruktionsgefühl, seine praktische Entschlossenheit und seinen Farbenmut übernommen, aber das alles lebt in ihm nur als gute Schulzucht weiter, die ihm in Fleisch und Blut übergegangen ist, und arbeitet nun fort zu einer freien, eignen, neuen Existenz. Mit beiden Füßen auf diesem gesicherten Grunde stehend, spricht Goerke bereits einen persönlichen Dialekt, gibt er sich dem Spiel seiner Phantasie hin, die doch wieder zu fest ans ernste Handwerk geschmiedet ist, um sich je in allzuluftige romantische Höhen zu verlieren. Überdies erfreut er sich einer Beweglichkeit des Geistes, die seiner Wohnungskunst außerordentlich zugute kommt. Er vergewaltigt seine Klienten nicht, eben weil er nicht mehr Propaganda zu treiben braucht, sondern läßt sich von den gegebenen Umständen, von den speziellen Raumverhältnissen und von den individuellen Bedürfnissen der Bewohner leiten, um dann aus diesen Bedingungen von Fall zu Fall seine Entscheidungen zu treffen, die schließlich doch immer den Stempel seiner Persönlichkeit



GUSTAV GOERKE
BERLIN.



SCHLAF-ZIMMER.

ARCHITEKT
GUSTAV GOERKE



FRISIER-TISCH.

GUSTAV GOERKE—BERLIN.

ANKLEIDE-ZIMMER.

tragen. Ich habe in letzter Zeit zwei Privatwohnungen gesehen, die Goerke eingerichtet hat. Das eine Mal galt es, einem eben verheirateten jungen Gelehrten das Quartier zu rüsten, das andere Mal — es betrifft die Originale unserer Bilder —, einer Künstlerin von apartem Geschmack ein Heim zu schaffen. Und es war sehr interessant zu beobachten, wie sich das wohnliche Behagen, das der junge Architekt in beiden Fällen heranzauberte, dort ins Ernsthaft-Arbeitssame, hier ins Pikante, Ungewöhnliche und Erlesene nuancierte. Und blieb doch hier wie dort die deutlich erkennbare Spielart Goerke. Was für diese Art vor allem als charakteristisch gelten darf, ist die geschickte und originelle Manier, mit der grinsenden Trivialität der Berliner Miethäuser fertig zu werden. Es ist ungemein lustig, wie Goerke der öden Nüchternheit der ewig gleichgezogenen Zimmervierecke zuleibe geht, wie er den Jammer der spitzen Ecken überwindet, der Schablone der sinnlosen Fensteranordnungen ein Schnippchen schlägt, die Wandlosigkeit aufhebt, die unsere Zinspaläste auszeichnet. Er zeigt, wie man durch Einbauten Variationen und Kontraste des Raumes schaffen, wie man selbst die Kälte und Langweiligkeit der Berliner »Entrées« durch solche Mittel niederkämpfen, durch runde Polsterarrangements die starrende Leere der rechtwinkligen Ecken zwischen zwei Türen ausfüllen, durch niedrige Sofabänke an den sonst stets unbenutzt bleibenden kleinen Wandresten unter den Fenstern (selbst wenn die Zentralheizung dort untergebracht ist) das Zimmer behaglich füllen kann. Die so behandelten Berliner Mietwohnungen haben nichts mehr von der gewohnten Kasernenlangweiligkeit; sie bilden, meist inmitten schrecklicher Pseudopalazzi, kleine Enklaven des Geschmacks. Im Bau seiner Möbel hat Goerke dann einen ganz eigenen Stil entwickelt. Er hat eine Vorliebe für große Formen, breite Leisten, lebhaft anziehende Flächen, massive Materialwirkungen. Er erreicht dadurch einen stark architek-



ARCHITEKT GUST. GOERKE.
STUHL IM SPEISE-ZIMMER.



ARCHITEKT GUST. GOERKE BERLIN.

MIET-WOHNUNG IN CHARLOTTENBURG. VORZIMMER.

tonischen Eindruck, der zugleich der Raumbetonung des Zimmers zu Gute kommt. Damit hängt eine Neigung zur Einfügung gewölbter, bauchiger Teile zusammen, die sich für Schrankzwecke als ungemein praktisch erweisen, auf ihren Polituren amüsante Spiegelungen und Lichtreflexe liefern und mit den geraden Linien und rechten Winkel der umgebenden Partien apart kontrastieren. Alle diese Elemente sichern den Inneneinrichtungen Goerkes einen Charakter von Solidität, Ruhe und Bestimmtheit, man möchte sagen: Geborgenheit, ohne daß dieser Zug doch je ins Philiströse umschlägt. Sie haben eine Atmosphäre von Kultur ohne preziöses Ästhetentum. Und sie bergen eine Fülle guter und origineller Einfälle, die aber stets einem handwerklichen Durchdenken der Aufgabe entspringen, sich streng vor allem Spielerischen hüten und nicht auf eine Vergewaltigung des Bewohners ausgehen.

Als ein echter Schüler Eckmanns zeigt sich Goerke schließlich in seiner Freude an der Farbe und dem Geschmack der koloristischen Harmonien, die er wählt. Wenn er dabei öfters noch einer Neigung zu ein wenig schweren und feierlichen Akkorden nachgibt, so wird man ihm daraus keinen Vorwurf machen. Übrigens hat der junge Künstler gerade in der letzten Zeit gezeigt, daß er dieser Einseitigkeit zu entfliehen bestrebt ist. Wir grüßen ihn als eins der frischesten und eigenartigsten Talente, über die Berlin heute verfügt. —

MAX OSBORN—BERLIN.

J. A. PECHT—KONSTANZ.



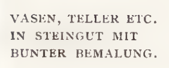
J. A. PECHT—KONSTANZ. TÖPFEREIEN MIT BUNTER BEMALUNG.





J. A. PECHT
KONSTANZ.

TAFELGESCHIRR
IN STEINGUT.



VASEN, TELLER ETC.
IN STEINGUT MIT
BUNTER BEMALUNG.



J. A. PECHT



KONSTANZ.

TEE- U. KAFFEE-GESCHIRR IN STEINGUT MIT BLAU U. GRÜN

GROSSE VASE IN STEINGUT. HÖHE 70 CM.





ENTW. UND AUSFÜHRUNG
ALBERT KAHLBRANDT
HAMBURG-ALTONA

KUPFER-TREIBARBEITEN
TELLER, SCHALEN UND
EHRENBÜRGER-BRIEF.



BILDHAUER AUGUST VOGEL—BERLIN. BRUNNEN IN MUSCHEL-KALKSTEIN.





CARL EEG & ED. RUNGE—BREMEN.
AUSFÜHR.: G. K. ROHDE—BREMEN.

